نقشِ ہائے رنگ رنگ

(مطالعاتِ غالب)

اسلوب احمد انصاری

غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی

نقش ہائے رنگ رنگ

(مطالعاتِ غالب)

اسلوب احمد انصاری

[redacted]

غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی

غالب کا دو سو سالہ جشن ولادت

1797 - 1997

نقش ہائے رنگ رنگ

مصنف : پروفیسر اسلوب احمد انصاری

سال اشاعت : ۱۹۹۸ء

اہتمام : شاہد ماہلی

قیمت : [redacted]

مطبع : عزیز پرنٹنگ پریس، دہلی

غالب انسٹی ٹیوٹ

ایوانِ غالب (ماتا سندری لین) نئی دہلی ۱۱۰۰۰۲

باسمہ تعالیٰ

مقدمہ

غالب انسٹی ٹیوٹ جس کے زیر اہتمام پروفیسر اسلوب احمد انصاری صاحب کی کتاب "نقش ہائے رنگ رنگ" چھپی ہے، ایک اہم علمی و ادبی ادارہ ہے جس کے اولین مقاصد کے پیش نظر یہ ادارہ غالب پر ہر سال ایک بین الاقوامی سیمینار منعقد کرتا ہے جس میں ہندوستان اور بیرونی ممالک کے غالب شناس جمع ہوتے ہیں، یہ سلسلہ برسوں سے جاری ہے اور اس لحاظ سے کوئی اردو۔ فارسی کا ادارہ اس کا مقابلہ نہیں کر سکتا، اسی ادارے کے تحت برسوں سے ایک علمی و تحقیقی مجلہ غالب نامہ سال میں دو بار شائع ہوتا ہے، اس مجلے کے تعلق سے غالب پر کافی وقیع سرمایہ بروئے کار آیا ہے، امسال مجلے کے منتخب مقالات کے دو ضخیم مجموعے شائع ہوئے ہیں، ایک تنقیدات کے نام سے، دوسرا تحقیقات کے عنوان سے، یہ دونوں مجموعے قدر کی نگاہ سے دیکھے جا رہے ہیں۔

ہمیں بڑی مسرت ہے کہ پروفیسر اسلوب احمد صاحب نے ادھر غالب پر جو مقالے لکھے ہیں اور جن میں سے اکثر غالب نامے میں بھی شائع ہوئے ہیں ان کا ایک وقیع مجموعہ غالب انسٹی ٹیوٹ میں اشاعت کے لئے عنایت کیا ہے، اس کا عنوان نقش ہائے رنگ

رنگ ہے جو غالب کے ایک شعر سے ماخوذ ہے، حق یہ ہے کہ جس طرح غالب کا کلام نقش ہائے رنگ رنگ کا حامل ہے، پروفیسر اسلوب احمد صاحب کا زیرِ نظر مجموعہ بھی اسم با مسمّی ہے۔

پروفیسر اسلوب احمد انصاری برصغیر کے چوٹی کے نقاد ہیں، اردو کے علاوہ ان کا شمار انگریزی کے بڑے نقادوں میں ہوتا ہے، موصوف اُردو و انگریزی کے علاوہ کئی اور زبانوں میں استادانہ مہارت رکھتے ہیں، فارسی تو ایم۔اے تک پڑھی ہے، اور خانگی طور پر کئی سال عربی سیکھتے رہے ہیں اور اب اس زبان میں اتنی دستگاہ بہم پہنچا لی ہے کہ عربی کے کلاسیکی ادب سے کما حقہ استفادہ کر سکتے ہیں۔

انصاری صاحب علم و ادب کے بڑے خدمت گزار ہیں، وہ اپنے طور پر محض ادب کی خدمت کے لئے دو رسالے نکالتے ہیں، ایک انگریزی میں، دوسرا اُردو میں، پہلا بین الاقوامی حیثیت کا حامل ہے اور اُردو کا رسالہ نقد و نظر کے نام سے برصغیر کے ممتاز رسالوں میں شمار ہوتا ہے، ان دونوں رسالوں کی اشاعت منفعت کے بجائے ذاتی خسارے کی موجب ہے، مگر انصاری صاحب ہیں کہ ہمت نہیں ہارتے۔

انصاری صاحب کے زیرِ نظر مجموعہ: نقش ہائے رنگ رنگ پر مجھے کچھ لکھنا نہیں، اس کی قدر و قیمت کا اندازہ تو قارئین کرام ہی لگائیں گے، البتہ اتنا عرض کرنا چاہوں گا کہ اس کتاب میں غالب کے فکر و فن کا بھرپور تجزیہ ملتا ہے، زیادہ مقالات میں ان کی شاعری پر تنقیدی نظر ڈالی گئی ہے، اس کے علاوہ غالب کے دو مشہور نقادو حالیؔ اور بجنوریؔ کے طریقۂ کار پر سیر حاصل بحث ملتی ہے، اس پر مستزاد یہ کہ انصاری صاحب نے اس کتاب کے دو مقالوں میں غالب کو اقبال اور مومن کی شاعری کے تناظر میں پیش کیا ہے، غالب کو اپنی فارسی شاعری پر بجا طور پر فخر تھا، اور اُردو شاعری ان کے بقول ابتدائی کوشش کے مثل تھی، لیکن ان کی فارسی شاعری اہل نظر کو اپنی طرف متوجہ نہ کر سکی، اسلوب صاحب نے ایک مقالے میں ان کی فارسی شاعری پر بحث کی ہے اور یہ ثابت کر دکھایا ہے کہ وہ عرفی، ظہوری، نظیری وغیرہ سے جو مغل دور کے چوٹی کے شاعر تھے کسی طرح کم نہ تھے۔

اس لحاظ سے "نقش ہائے رنگ رنگ" ایک جامع کتاب ہے جس میں غالب کے فکر و فن پر نہایت عالمانہ گفتگو سامنے آئی ہے، لیکن اس گفتگو کا یہ منشا ہرگز نہیں کہ غالب پر جتنا لکھنا تھا لکھا جا چکا، اور اب اس پر مزید لکھنے کی گنجائش نہیں، یہ نقطۂ نظر نہایت غلط اور گمراہ کن ہے، ہر بڑے فنکار کی فکر میں آنے والے ادوار کی پرچھائی ملتی ہے، اور غالب تو عظیم فنکار تھے، ان کے کلام میں مستقبل کی پرچھائی قدم قدم پر پائی جاتی ہے اور انہیں اس کا بخوبی احساس بھی تھا ورنہ وہ کیوں کر کہتے: شہرت شعرم بگیتی بعد من خواہد شدن یا میں عندلیب گلشن نا آفریدہ ہوں، یہی احساس مستقبل کے نقاد کی توجہ کا طلب گار ہوگا اور یہ سلسلہ صدیوں تک جاری رہے گا، شیکسپیر کو دیکھئے ابھی تک اس کے کلام کی پرکھ کا سلسلہ سارے عالم میں جاری ہے، اور مدتوں جاری رہے گا، ہمیں اس بات کا یقین ہے کہ غالب کے کلام کی بھی پرکھ کا سلسلہ مدتوں جاری رہے گا اور آنے والے ادوار میں وہ ایسے ہی مقبول رہیں گے جیسا آج ہیں۔

"نقش ہائے رنگ رنگ" اردو کے تنقیدی ادب میں اہم اضافہ ہے، ہمیں امید ہے کہ یہ کتاب غالب کی مقبولیت بڑھانے میں اہم رول ادا کرے گی۔ اور اسی وجہ سے اس کی پذیرائی کی بھی بڑی توقع ہے، غالب انسٹی ٹیوٹ اس کتاب کو شائع کر کے اُردو دنیا کی ستائش کا بجا طور پر مستحق قرار پاتا ہے۔

نذیر احمد

وائس چیرمین، غالب انسٹی ٹیوٹ

ایوانِ غالب، نئی دہلی



پیش لفظ

برسوں کو محیط کلامِ غالب کے مطالعے نے ذہن کے سامنے یہ سوال لا کھڑا کیا کہ غالب کی شعری فطانت کے وہ کون سے عناصر ہیں، جن کی روشنی میں ان کی عظمت کی خاطر خواہ طور پر توجیہہ کی جا سکتی ہے۔ اس سال غالب کی ولادت کو دو سو سال پورے ہو جائیں گے۔ ان کی عظمت کو ان کے اپنے دور میں بھی بلا تامل اور حتمی طور پر تسلیم کیا گیا تھا، اور اس کے بعد بھی مسلسل کیا جاتا رہا، مولوی محمد حسین آزاد کے آبِ حیات، میں طمطراق کے ساتھ استاد ذوق کی برتری ثابت کرنے کی کوشش کے علی الرغم۔ غالب کی تحسین شناسی کے سلسلے میں غالباً سب سے پہلا مضمون میر مہدی مجروح نے لکھا تھا۔ اس وقت سے لے کر آج تک ان کی شاعری کا مختلف اور متضاد نقطہ ہائے نظر سے محاکمہ کیا گیا ہے۔ جس کے نتائج ہمارے سامنے ہیں۔ اس سے اس امر کا ثبوت فراہم ہوتا ہے کہ کلامِ غالب کی اندرونی توانائیاں اتنی وافر ہیں کہ وہ ابھی تک بحدِ کمال حیطۂ امکان میں نہیں لائی جا سکی ہیں۔ ہر دور کے اہلِ دانش و بینش غالب کو ان معیاروں پر پرکھنے کی سعی کرتے رہے ہیں جو انہیں دستیاب

تھے۔ غالب کے اپنے تاریخی سیاق و سباق میں تفوق اور برتری کا واحد معیار لسانیاتی ہنر مندی اور حسن و خوبی کو سمجھا جاتا تھا۔ اور اسی سے منسلک مضمون آفرینی اور جدت طرازی کا ملکہ۔ اور ان سب کو مشرقی شعریات میں مرکزی حیثیت حاصل رہی ہے۔ لیکن حرف و معنی کا اندرونی طور پر جو گہرا رشتہ ہے اور شاعری کا استعاراتی اسٹرکچر جس طرح زندگی اور زمانے میں شاعر کی بصیرت کو ملفوف رکھتا ہے اور شعری اظہاریت کے شیؤن جتنے ان گنت اور متنوع ہیں' یہ سب نظروں سے اوجھل ہی رہے۔ ہمارے اپنے دور میں مدت تک ایک قوی رجحان یہ بھی رہا کہ کلام غالب کی تعبیر و تفسیر طبقاتی کشمکش اور پیداواری قوتوں کے تفاعل کی روشنی میں بھی کی گئی۔ در آنحالیکہ یہ امر متیقن ہے کہ اپنے ذہن اور مزاج کے اعتبار سے غالب طبقۂ اشراف سے تعلق رکھتے تھے اور انہیں عوامی شعور اور جدوجہد کے ادراک سے دور دور کا بھی تعلق نہیں تھا۔ آج کے محاورۂ گفتگو میں، اور یہ محاورۂ گفتگو MULTICUL-TURISTS اور NEW HISTORICISTS اور مارکزم میں عقیدہ رکھنے والوں نے وضع کیا ہے، ادبی کارنامے "SOCIAL ENERGIES" کی تخلیق ہوتے ہیں۔ ادبی سیاق و سباق میں "SOCIAL ENERGIES" اسی طرح کا ایک UNQUANTIFIABLE عنصر ہے۔ جیسا کہ فرائڈ کا "LIBIDO" دوسرے اگر پیداواری رشتے ہی فنی ادبی کارناموں کو وجود میں لانے کے ذمے دار ہیں، تو یہ رشتے اور یہ "SOCIAL ENERGIES" غالب ہی کے سلسلے میں کیوں اتنی گرانمایگی، ثروت اور ندرت کے ساتھ ظاہر ہوئیں، مومن، ذوق اور غالب کے دوسرے معاصرین کے سلسلے میں کیوں نہ ہوئیں۔ MULTICULTURISTS اور NEW HISTORICISITS کے ہاں مارکس، FOUCAULT اور بارتھ کا (جس نے مصنف کے انتقال کا اعلان کیا تھا) ایک ملغوبہ ملتا ہے۔ البتہ غالب کے ہاں دو دنیاؤں کے روبرو ہونے کا ایک واضح احساس پایا جاتا ہے ان کے باطن پر یہ منکشف ہو چکا تھا، کہ جس تہذیب کی اقدار کی وہ پاس داری کرتے تھے اور جو انہیں حد درجے عزیز تھیں، وہ اضمحلال و انتشار کے دہانے پر پہنچ چکی تھیں اور دوسری تہذیب جو اس کی جگہ لینے والی تھی اس کی نمود

کی کرنیں سامنے افق پر پڑنی شروع ہو گئی تھیں۔ غالب اتنے ذی شعور ضرور تھے کہ وہ ماضی کے ازکار رفتہ ہونے کے احساس کے باوجود نہ اسے کلیۃً رد کر سکتے تھے، اور نہ اس سے چمٹے رہنا چاہتے تھے۔ لیکن وہ ان تبدیلیوں کا بہ طیبِ خاطر خیر مقدم کرنے کے لئے آمادہ تھے۔ جو ان کی نظروں کے سامنے ابھر رہی تھیں۔ پیرایۂ بیان کو بدل کر ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ ان کا سروکار سیاسی حیوانِ ناطق سے اتنا نہیں تھا، جتنا کہ وہ انسانی صورتِ حال سے دلچسپی رکھتے تھے۔ یہی ان کی سائیکی پر براہ راست اثر انداز ہوتا تھا۔ دراصل غالب کی دلچسپی تاریخ یا آئیڈیولوجی سے اتنی نہیں تھی، جتنی اس صورتِ حال سے جس میں انسان بلا تاریخی تخصیص او جبریت کے ملوث اور گرفتار ہے۔ وہ انسانی صورتِ حال کے تماشائی بھی تھے اور اسے اپنی فکر و تامل کا محور بنانا بھی جانتے تھے۔ ان کے لئے زندگی ایک مسئلہ نہیں تھی، بلکہ ایک سرّی حقیقت تھی۔ وہ صرف انعکاس یا دستاویزی شہادت کے قائل نہیں تھے۔ بلکہ عملِ تقلیب ان کے لئے ایک شعری جبلت کا درجہ رکھتا تھا۔ یہ بھی ایک دلچسپ امر ہے کہ جس کسی ادبی شہ پارے میں سیاسی یا سماجی شعور کی جھلک سطح پر نظر آئے، اس صورت میں کہ ہم اسے آسانی کے ساتھ FORMULATE کر سکیں، تو سمجھ لیجئے کہ اس کے پخت وپز میں ایک آنچ کی کسر رہ گئی ہے۔ یعنی اس میں وقوعاتِ حقیقت EVENTS OF REALITY اور لسانی دروبست کے مابین مکمل انضمام پیدا نہیں ہو سکا ہے۔ غزل کی مرموز کائنات میں سخت گیر مطابقت کو پہچاننا دشوار کام ہے۔

غالب نے اپنے خطوط میں اس رائے کا اظہار کیا ہے کہ فارسی زبان کے اسرار و غوامض ان کی رگِ جاں میں اس طرح پیوست ہیں، جیسے فولاد میں جوہر۔ چنانچہ عرفی، ظہوری، طالب آملی، بیدل، حافظ اور نظیری، ان سب کی آوازوں کی گونج ان کی فارسی غزلوں میں کم و بیش فرق کے ساتھ سنائی پڑتی ہے۔ لیکن جہاں تک غالب کے اردو کلام کا تعلق ہے اس میں ان سب پر مستزاد ہندوستان کے فارسی اساتذۂ سخن کے اثرات بھی بڑی حد تک جذب ہوئے ہیں۔ اسے صرف فارسیت کے غلبے کا نام دینا ناروا سی بات ہے۔

دوسرے بڑے اور ممتاز شاعروں کی طرح غالب نے بھی روایتی سانچوں کی شکست و ریخت کے بعد اپنے لئے نئے سانچے وضع کئے۔ یہ ایک ایسی نادر تخلیق ہیں جنہیں آپ متقدمین یا معاصرین کی طرف بازگشت یا ان کے اثرات کا نتیجہ نہیں کہہ سکتے۔ خیال کے تعمق اور زبان و بیان کی خوبی کے اعتبار سے غالب نے اپنے اردو اور ایک حد تک فارسی کلام میں ایک ان دیکھی غیر متوقع اور غیر متصور کائنات آباد کی ہے۔ جو بیرونی اور خارجی حقیقت کا پرتو نہیں، بلکہ اس کے متوازی اپنا وجود رکھتی ہے۔ آج ان کی مقبولیت کا راز اس امر میں مضمر ہے کہ ان کے ذہنی رویے کم و بیش ویسے ہی ہیں، جنہیں بیسویں صدی کا ساختہ پرداختہ انسان اپنے تئیں قابلِ اطمینان سمجھتا ہے یہ ایک استعجابی حقیقت ہے کہ غالب ایک طرف فارسی اور اردو شعری روایت کے پیشِ نظر قبول شدہ پابندیوں سے انحراف نہیں کرتے، اور دوسری جانب وہ حقیقت کو اس نقطۂ نظر سے بھی دیکھنا پسند کرتے ہیں، جو موجودہ دور کے انسان کے ذہنی جھکاؤ اور میلان سے مطابقت رکھتا ہے۔ ان کا ذہن ہر طرح کے تصورات اور امکانات کے لئے ایک شاہراہِ عام ہے۔ ان کی شاعری میں ہمیں انسان اور کائنات کا ایک کل یعنی TOTAL امیج ملتا ہے۔ ایک ایسی یکتا تصویر جسے تخیل کی آنکھ دیکھ سکتی اور اسے خوش آمدید کہہ سکتی ہے۔ وہ صرف رنگِ تماشا باختن ہی کے قائل نہیں ہیں، زندگی کی آگہی اور عرفان کے بھی طلبگار نظر آتے ہیں۔ شیکسپیئر کی طرح آفاقیت اور ہمہ گیری ان کی شاعری کے متن پر جلی حروف کی طرح نمایاں ہیں۔ ایک نادر جمالیاتی قدر ہی ان کی بڑائی کا واحد اور ممتاز عنصر ہے۔

اسلوب احمد انصاری

علی گڑھ ۲۰ر دسمبر ۹۷ء

انتساب

محبِ مکرم نواب رحمت اللہ خاں شروانی کے نام

فہرست مضامین

نمبر	عنوان	صفحات
1-	غالب کا فن	9
2-	کلام غالب کا ایک رخ	72
3-	غالب کی شاعری میں استعارے کا عمل	110
4-	غالب کا فارسی کلام	136
5-	مثنوی ابر گہربار کا ایک پہلو	187
6-	مثنوی چراغ دیر: ایک مطالعہ	201
7-	مومن اور غالب: نکتہ سنجی کے دو انداز	219
8-	غالب اور اقبال: مشترک شعری محرکات	245
9-	غالب: استفہام کی شاعری	275
10-	غالب کی تشکیک	291
11-	غالب کی شاعری میں شعلے کا رمز	304
12-	دو غزلوں کا تجزیاتی مطالعہ	324
13-	خطوط غالب میں ''نفس'' کی پرچھائیاں	336
14-	حالی اور نقد غالب	360
15-	بجنوری اور نقد غالب	378
16-	غالب کی جستجوئے حقیقت	395

غالب کا فن

رمز بشناس کہ ہر نکتہ ادائے دارد   محرم آنست کہ رہ جز باشارت نرود

ہر چند غالب کی ہمہ گیر ذہانت نے اپنی نمود کے لیئے فن کے مختلف سانچوں کو آزمایا اور برتا لیکن ان کی شاعری کا عطر اور اس کا جوہر ان کی اردو اور فارسی غزلوں میں کھنچ آیا ہے' اور انہی میں ان کے خون جگر کی کشید' ان کی شخصیت کی تب و تاب ملتی ہے۔ غزل بہت کڑ صنف سخن ہے اور اس کے آداب سخت ہیں' لیکن انہی ضابطوں اور بندشوں کے اندر رہ کر اور بساط غزل کی تنگ دامانی کا مستقل شعور رکھنے کے باوجود غالب کے فکر و احساس کی تراوش ہمیں ان کی غزلوں میں جگہ جگہ نظر آتی ہے۔ غالب کی غزلیں ہشت پہلو نگینے ہیں' جن سے معنی و مفہوم کی شعاعیں پھوٹتی ہیں اور ان شعاعوں میں الوان مختلفہ کی جلوہ سامانی نظر آتی ہے۔ غالب نے اپنے فکر و وجدان کو فروغ بخشنے کے لیے جن ذہنی روایات کا سہارا لیا ہے اور غزل کی داخلی بنیاد پر ان روایات کو جس طرح اپنے کلام میں سمویا ہے' وہ فی الوقت ہمارے لیے موضوع بحث نہیں' البتہ یہ اشارہ کرنا بے محل نہ ہوگا کہ ان کی شاعری کی نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ اس میں ہمیں محسوس فکر ملتا ہے۔ غالب کے ہاں باضابطہ فکری نظام کی تلاش عبث ہے۔ وہ زندگی کے جلوہ ہائے صد رنگ کی تصویر کشی کرتے اور زندگی کے متعلق

مختلف اور بعض اوقات متضاد اندازہائے نظر کو ہمارے اندر ابھارتے ہیں۔ ان اندازہائے نظر کو ہم ان کے سیاق و سباق سے منقطع کر کے نہیں دیکھ سکتے۔ فن اور فکر کو ایک دوسرے سے علیحدہ کر کے جانچنے کا نظریہ بہت جذباتی ہے۔ کیونکہ یہ ایک دوسرے میں پیوست ہوتے اور ایک غیر منقسم اکائی کو جنم دیتے ہیں۔ ادب اور شاعری میں مجرد فکر کی کوئی اہمیت نہیں ہوتی۔ اس کے لیے ہمیں علوم کی طرف توجہ مبذول کرنا چاہیے۔ فکر فن ہی کے توسط سے پڑھنے والے تک پہنچتا ہے اور مجرد فکر اور محسوس فکر کے درمیان امتیاز کرنا ضروری ہے۔ اول الذکر فلسفے اور سائنس سے مخصوص ہے موخر الذکر کی جولانگاہ ادب اور شاعری ہیں۔ جو لوگ یہ سمجھتے ہیں کہ فنی وسائل غیر اہم یا ثانوی درجہ رکھتے ہیں' وہ ایک قسم کے مغالطۂ ذہنی کا شکار ہیں اور ادب کی منفرد حیثیت اور اس کے وظیفۂ خاص سے ناواقفیت کا ثبوت بہم پہنچاتے ہیں۔ دوئم درجے کے شاعروں کے ہاں یا تو محض الفاظ و تراکیب کی نظر فریب تزئین و آرائش ملے گی یا خیالات اور تصورات فن کے ساتھ شیر و شکر نہ ہونے کی وجہ سے توجہ کو اپنی جانب کھینچیں گے۔ اول درجے کے ادب میں فن وسیلہ بھی ہے اور انجام کار بھی۔ فکر کی موثر ترسیل کے لیے فن ہی سب سے دل کش معمول (Medium) ہے اور اس لیے اس معمول ہی کے ذریعے فکر کی اہمیت کو متعین کرنا چاہیے۔

غالب کی اردو اور فارسی شاعری میں ایک بنیادی فرق ہے اور وہ یہ کہ فارسی غزل میں انہوں نے زیادہ تر روایت کی پاسداری کی ہے اور مروجہ اسالیب کو ہمواری' سہولت انکسار اور احساس تکمیل کے ساتھ برتا ہے اور اردو میں اس آزادہ روی بلکہ اجتہاد کا ثبوت دیا ہے' جو شاعر صرف اپنی ہی زبان کے سلسلے میں دے سکتا ہے۔ یہاں قدم قدم پر خیالات کے کوندے لپکتے ہیں' اور فن کے نت نئے پہلو سامنے آتے ہیں۔ ارسطو نے استعاروں کی ندرت اور تازگی کو شاعر کی ذہانت کی دلیل قرار دیا ہے۔ استعارہ کی بنیاد اس مماثلت پر ہے' جو ذہن مدرکات کے درمیان تلاش کرتا اور متعین کرتا ہے۔ اس سے بیان میں بلاغت جلوہ

گر ہوتی ہے اور علامتیں واضح اور روشن ہو جاتی ہیں۔ استعارہ حسی تجربے کی ہیجانی کیفیت کو بروئے کار لاتا اور خیال کی وضاحت کرتا ہے۔ گویا اس میں بیک وقت تجربے کا ہیجان اور بیان کی صفائی پائی جاتی ہے۔ جدید لسانی نظریے کے مطابق استعارہ وہ وسیلہ ہے' جس کے ذریعے حسی کائنات اور ہمارے احساسات ایک زبان پا لیتے ہیں۔ دراصل استعارہ ایک فنی تدبیر ہی نہیں بلکہ ذہنی طریق کار کی بھی غمازی کرتا ہے۔ بظاہر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ استعارہ شاعر کا اولین اور سیچ ردعمل ہے جس کے ذریعے تخیل حقیقت کا انکشاف کرتا ہے' اور یہ انکشاف پڑھنے والے کے ذہن کو منور کرتا چلا جاتا ہے۔ گویا یہ محض تمثیل کاری کا کرشمہ ہے۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ استعارے کے عمل میں ایک لطیف اور غیر محسوس عنصر منطق کا بھی ہوتا ہے۔ بلکہ یہ کہنا صحیح ہوگا کہ جس نقطے پر تمثیلی (Analogical) اور منطقی (Logical) اعمال مل جاتے ہیں' وہیں استعارہ وجود میں آتا ہے۔ استعارے کی تخلیق وجود کے اس احساس یگانگت پر مبنی ہے' جو ذہن اشیاء کے درمیان اولین ردعمل میں محسوس کرتا ہے' اور اسی لئے استعارے کا کوئی سچا بدل تجویز نہیں کیا جاسکتا۔ بہ الفاظ دیگر استعارہ ایک مکمل اور قطعی بیان ہے۔ ذہن جب انفس و آفاق کی جادہ پیمائی کرتا' یا اعراض اور کیفیات (Accidents and Attributes) کی دنیا کی حد بندی کرتا یا تجربے کی کائنات میں انضباط پیدا کرنا چاہتا ہے تو اسے فوراً استعارے کی تلاش ہوتی ہے۔ ایک طور سے یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ نامانوس اور جانی پوجھی اشیاء کے درمیان جو چیز ارتباط پیدا کرتی ہے' وہ استعارہ ہی ہے۔ اس کی بڑی خصوصیت ایجاز اور جامعیت ہے۔ اس طرح استعارہ رمز آفریں بن جاتا ہے' اور جذبے اور اندرونی تجربے کی دیدہ زیب' مرتعش اور اشاریت سے لبریز تصویریں کھینچتا ہے۔ اس کے استعمال کا لازمی نتیجہ وہ مبہم سی اکساہٹ ہے' جو پڑھنے والے کے ذہن میں حقیقت کی تنظیم کے سلسلے میں پیدا ہوتی ہے۔ تخلیقی عمل کے دوران دو واضح قسم کی صلاحیتیں بروئے کار آتی ہیں۔ ایک حسی بصیرت اور دوسرے وجدانی ادراک۔ اول الذکر کا

کام حیاتیاتی رد عمل کو محسوس اور گوارا شکل میں پیش کر دینا ہے اور موخرالذکر کا کام ایک نوع کی روحانی فہم کو تقویت پہنچانا۔ استعارے کا تعلق موخرالذکر سے ہے۔ اس کا مقصود اصل حقیقت کی تصویر کشی نہیں' بلکہ حقیقت کی تہ در تہ پیچیدگی اور اس کی وسعت کو ابھار کرنا ہے۔ یہاں تاثرات ایک دوسرے کے بالمقابل نہیں رکھے جاتے' بلکہ ایک دوسرے میں جذب کر دیے جاتے ہیں جیسا کہ اس سے پہلے بھی کہا گیا' استعارے کے ذریعے ان بے نام روحانی کیفیات کو اظہار کی گرفت میں لایا جاسکتا ہے' جن سے شاعر کے ادراک کو براہ راست واسطہ پڑتا ہے اور اسی لیے استعارے میں ایک طرح کی بے ساختگی پائی جاتی ہے' یعنی ادراک و احساس کے عمل اور اس کے اظہار کے درمیان زمانی وقفہ بہت قلیل ہوتا ہے۔ بہ الفاظ دیگر ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ استعارے میں اس کے دو اجزائے ترکیبی کے درمیان جنہیں آئی اے رچرڈس نے (TENOR) اور (VEHICLE) کا نام دیا ہے' بہت گہرا تعلق ہوتا ہے اور وہ ایک دوسرے سے مربوط ہوتے ہیں۔ اس کمل وابستگی' اس ناقابل شکست وحدت اور تطابق کو نمایاں کرنا ہی دراصل استعارے کا اصل وظیفہ ہے۔
غالب کے یہاں استعارے کی چند مثالیں دیکھیے :

جہاں جیسٹ' آئینہ آگہی

دل گذرگہ خیال مے و ساغری سہی

وحشت پہ میری عرصۂ آفاق تنگ تھا

دریا زمیں کو عرق انفعال ہے

مینائے مے ہے سرو نشاط بہار ہے

بال تدرو جلوہ موج شراب ہے

نشہ ہا شاداب رنگ و ساز ہا مست طرب

شیشہ مے سرو سبز جوئبار نغمہ ہے

از گداز یک جہان ہستی صبوحی کردہ ام
آفتاب صبح محشر ساغر سرشار ما

اسد بند قبائے یار ہے فردوس کا غنچہ
اگر وا ہو تو دکھلا دوں کہ یک عالم گلستاں ہے

حنائے پائے خزاں ہے، بہار اگر ہے یہی
دوام کلفت خاطر ہے، عیش دنیا کا

اہل بینش نے، بہ حیرت کدۂ شوخی ناز
جوہر آئینہ کو طوطی بسمل باندھا

موج سراب دشت وفا کا نہ پوچھ حال
ہر ذرہ مثل جوہر تیغ آب دار تھا

چشم ما روشن کہ اس بے درد کا دل شاد ہے
دیدۂ پرخوں ہمارا ساغر سرشار دوست

غالب کے کلام میں نہ صرف استعاروں کی افشاں چنی ہوئی نظر آتی ہے، بلکہ تشبیہات کی رنگا رنگی بھی جگہ جگہ اپنی بہار دکھاتی ہے۔ استعارہ اور تشبیہ میں بہ جز اس کے کوئی فرق نہیں کہ استعارے میں جو اشارہ پنہاں ہوتا ہے وہ تشبیہ میں وضاحت اختیار کر لیتا ہے۔ دونوں کی بنیاد مماثلت پر ہے۔ استعارہ شاعر کے ذہن کی دین اور فطری رد عمل ہوتا ہے، تشبیہ میں خود شعوری کا ایک عنصر داخل ہو جاتا ہے دونوں کے استعمال کا مقصد ایک ہی ہے یعنی مماثلت کو اجاگر کرنا اور خیال کی ترسیل کے لیے ایسی فضا تیار کرنا جو بہ آسانی قابل قبول ہو۔ یہاں تاثر اور تخیل میں بعد زمانی استعارے کی نسبت زیادہ ہوتا ہے اور اسی لیے استعارہ جس سرعت کے ساتھ ذہن کو منور کرتا ہے، وہ تشبیہ کے سلسلے میں ممکن نہیں۔ یہاں ذہن کو شروع ہی سے ایک سکون یافتہ انداز میں آگے بڑھنے کا موقع ملتا ہے۔ کلاسیکل یا دراز

تشبیہ میں یہ کیفیت اور زیادہ پائی جاتی ہے' اور یہ بڑے رقبے کو محیط ہوتی ہے۔ عموماً تشبیہ کا استعمال نظم یا بیانیہ شاعری میں زیادہ ہوتا ہے' استعارہ یا تشبیہ دونوں ہی میں یہ بات بھی مشترک ہے کہ وہ لازمی طور پر بصری نہیں ہوتیں' ان کا حسیاتی ہونا کافی ہے۔ استعارے میں اچانک پن اور نئے پن دونوں کا احساس ہوتا ہے۔ استعارہ غزل سے مخصوص ضرور ہے' لیکن تشبیہات بھی غزل کے سولہ سنگار میں شامل ہیں۔ تشبیہ ایک لطیف تاثر کو بیدار کرتی ہے اور ہمیں اپنے گرد و پیش پر بار بار نظریں ڈالنے پر آمادہ کرتی ہے۔ غالب کے ہاں تشبیہات میں جو تازگی اور طرفگی ہے اور وہ ندرت بیان میں جس طرح ممد ہوتی ہیں' اس کا ثبوت مندرجہ ذیل مثالوں سے ملتا ہے' جن میں خیال اور تاثر کے نئے گوشے سامنے آئے ہیں:

چو غنچہ جوش صفائے تنش زبالیدن
دریدہ برتن نازک قبائے تنگش را

از ہر بن مو چشمہ خوں باز کشادم
آرائش بستر ز شفق ے کنم امشب

بس کہ ہوں غالب اسیری میں بھی آتش زیر پا
موئے آتش دیدہ ہے حلقہ مری زنجیر کا

یاد کر وہ دن کہ ہر یک حلقہ تیرے دام کا
انتظار صید میں اک دیدۂ بے خواب تھا

دل مرا سوز نہاں سے بے محابا جل گیا
آتش خاموش کی مانند گویا جل گیا

اس شمع کی طرح سے جس کو کوئی بجھا دے
میں بھی جلے ہوؤں میں ہوں داغ ناتمامی

ہنوز اک پرتو نقش خیال یار باقی ہے
دل افسردہ گویا حجرہ ہے یوسف کے زنداں کا

فروغ شعلہ خس یک نفس ہے
ہوس کو پاس ناموس وفا کیا

یک قلم کاغذ آتش زدہ ہے صفحہ دشت
نقش پا میں ہے تپ گرمی رفتار ہنوز

بسکہ وہ چشم و چراغ محفل اغیار ہے
چپکے چپکے جلتے ہیں جوں شمع ماتم خانہ ہم

غنچہ ناشگفتہ کو دور سے مت دکھا کہ یوں
بوسے کو پوچھتا ہوں میں منہ سے مجھے بتا کہ یوں

سب کو مقبول ہے دعوی تری یکتائی کا
رو برو کوئی بت آئینہ سیما نہ ہوا

مضمون وصل ہاتھ نہ آیا مگر اسے
اب طائر پریدۂ رنگ حنا کہوں

جلتے ہیں چشمائے کشودہ بسوئے دل
ہر تار زلف کو نگہ سرمہ سا کہوں

وزدیدن دل ستم آمادہ ہے محال
مژگاں کہوں کہ جوہر تیغ قضا کہوں

شمع بجھتی ہے تو اس میں سے دھواں اٹھتا ہے
شعلہ عشق سیہ پوش ہوا میرے بعد

درمیان بھی ان مطابقات کی جستجو کرتا ہے۔ اور اس پورے عمل میں اسے اپنے تخیل کی تیگ و تاز پر بھروسا کرنا پڑتا ہے۔ عام آدمی کی نظریں تجربے کے خلفشار اور اس کی جزویت میں کسی نظم کو نہیں تلاش کر سکتیں' لیکن شاعر کے ذہن و ادراک میں' اس کی حساس اور پیچیدہ نفسیاتی تنظیم کی وجہ سے بظاہر متضاد تجربات ایک کلیت (TOTALITY) میں ڈھلتے رہتے ہیں۔ اس سے تخیل کی براقی اور اس کے اثر و نفوذ کی صلاحیت کا اندازہ ہوتا ہے۔ رمزِ بلیغ کے استعمال سے شاعر کی غایت تصویروں کا پیش کرنا نہیں بلکہ شعر کی بساط کو وسیع کرنا ہے۔ یعنی تاثر خیال اور جذبے کے متنوع لوازمات کو' جو ایک دوسرے سے بمراحل دور ہیں' آپس میں منسلک کرنا۔ اس سے قاری کے رد عمل میں احساس حیرت کا پیدا ہونا لازمی ہے۔ اور اسی کے اثر سے ذہن میں ایک نوع کا تناؤ بھی پیدا ہوتا ہے' لیکن یہ تناؤ زیادہ دیر تک قائم نہیں رہتا۔ تناؤ کے ساتھ ہی یا اس کے فوراً بعد ایک فشار کی کیفیت بھی پیدا ہوتی ہے اور یہی دراصل کامیاب رمزِ بلیغ کا آخری رد عمل بھی ہوتا ہے۔ اگر اس فنی صنعت کو غیر ذمہ داری کے ساتھ برتا جائے اور ذہن اور تخیل دور از کار تماثل (ANALOGIES) کے استعمال کا عادی بن جائے تو یہ کوشش مضحکہ خیز ثابت ہوگی اور رد عمل میں احساس حیرت' ندرت یا انکشاف کی تحریک کرنے کی بجائے ناگوار ذہنی ورزش کو دعوت دے گی۔ ایسی صورت میں یہ محسوس ہوتا ہے کہ شاعر کا مقصد اولین تجربے کے مختلف گوشوں کو' ان کے تضاد کے باوجود' بے نقاب کرنا نہیں ہے' بلکہ اپنی طباعی اور جدت پسندی کی نمائش کرنا ہے۔ غالب کے ہاں رمزِ بلیغ کے کامیاب اور موثر استعمال کی چند مثالیں دیکھئے :

نقش فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا

کاو کاوِ سخت جانی ہائے تنہائی نہ پوچھ
صبح کرنا شام کا لانا ہے جوئے شیر کا

یاس و امید نے ایک عربدہ میدان مانگا
عجز ہمت نے طلسم دل سائل باندھا

مقدم سیلاب سے دل کیا نشاط آہنگ ہے
خانۂ عاشق مگر ساز صدائے آب تھا

دل نہیں تجھ کو دکھاتا ورنہ داغوں کی بہار
اس چراغاں کا کروں کیا کارفرما جل گیا

چھوڑا مہ نخشب کی طرح دست قضا نے
خورشید ہنوز اس کے برابر نہ ہوا تھا

نہ چھوڑی حضرت یوسف نے یاں بھی خانہ آرائی
سفیدی دیدۂ یعقوب کی پھرتی ہے زنداں پر

پیکر عشاق ساز طالع نا ساز ہے
نالہ گویا گردش سیارہ کی آواز ہے

چھڑکے ہے شبنم آئینۂ برگ گل پہ آب
اے عندلیب وقت وداع بہار ہے

نہ پوچھ سینۂ عاشق سے آب تیغ نگاہ
کہ زخم روزن در سے ہوا نکلتی ہے

نہ آئی سطوت قاتل بھی مانع میرے نالوں کو
لیا دانتوں میں جو تنکا ہوا ریشہ نیستاں کا

رحم کر ظالم کہ بود چراغ کشتہ ہے
نبض بیمار وفا دود چراغ کشتہ ہے

آخری شعر کے پہلے مصرعے میں انسانی ہستی کی ناپائیداری کے لئے "چراغ کشتہ" کا استعارہ استعمال کیا ہے۔ دوسرے مصرعے میں سودائی محبت کی نبض کو بجھتے ہوئے چراغ کے دھوئیں کے مماثل ٹھیرایا ہے۔ ان دونوں مصرعوں میں جو رمز پوشیدہ ہے اور جس سے شعر کی تعمیر میں فائدہ اٹھایا گیا ہے' وہ یہ ہے کہ اطبا مریض کی ذوحق نبض کو نبض دودی کہتے ہیں۔ یہاں طب کی اصطلاح بجھتے ہوئے چراغ کا دھواں اور انسانی زندگی کی ناپائیداری اور محبت کا تجربہ' جو بظاہر آپس میں کوئی ربط نہیں رکھتے' ایک وحدت میں سمو دیئے گئے ہیں' رمز بلیغ کے ذریعے متخالف اور متضاد تجربے ایک دوسرے میں خلط ملط ہوتے رہتے ہیں اور قطعی غیر متوقع انکشافات کا باعث بنتے ہیں۔ غالب کی نجی زندگی میں اس کش مکش کو بڑا دخل ہے' جو ان کی پنشن کی واگذاشت کے معاملے سے متعلق ہے' انہوں نے اس سلسلے میں جو صعوبتیں برداشت کیں' جس طرح دور دراز کے سفر کیے' اپنی مقصد برآری کے لیے انہیں اپنی سطح سے جس حد تک نیچے آنا پڑا' عدالتوں کا انہیں جو تلخ تجربہ ہوا اور اس قضیئے نے انہیں برسوں امید و بیم کی جس حالت میں رکھا' ان سب کے نقوش ان کی زندگی کے متن پر ابھرے ہوئے نظر آتے ہیں۔ غالب جیسے شاعروں کی ایک خصوصیت وہ ذہنی لچک بھی ہے' جس کی وساطت سے ان کا تخیل تجربے کی ایک پرت (LAYER) سے دوسری پرت کی طرف بہ آسانی منتقل ہو جاتا ہے۔ یہاں ایک غزل کے چند شعر درج کئے جاتے ہیں' جن میں غالب نے محبت جیسے شدید منفرد تجربے کو عدالتوں میں حاصل شدہ تجربات سے آمیز کر کے پیش کیا ہے:

پھر کھلا ہے در عدالت ناز
گرم بازار فوجداری ہے

ہو رہا ہے جہان میں اندھیر
زلف کی پھر سررشتہ داری ہے

پھر کیا پارۂ جگر نے سوال
ایک فریاد و آہ و زاری ہے
پھر ہوئے ہیں گواہ عشق طلب
اشک باری کا حکم جاری ہے
دل و مژگاں کا جو مقدمہ تھا
آج پھر اس کی رو بکاری ہے

یہ امر غور طلب ہے کہ اس غزل کے پہلے آٹھ شعر شدید قسم کے داخلی جذبے کی عکاسی کرتے ہیں۔ یہی نہیں' بلکہ ان کا مرکز و محور محبت کے تجربے کی بازآفرینی ہے' اور یہ تجربہ ماضی کے دھندلکے سے بار بار جھانک رہا ہے۔ نویں شعر سے ایک عمومی رنگ ابھرتا ہے' یعنی ذاتی اور غیرذاتی کی آمیزش سے دو مختلف قسم کے تجربات میں ایک ہم آہنگی یا وحدت پیدا کی گئی ہے۔ اس سے تخیل کی وسعت اور گہرائی کا اندازہ ہوتا ہے اور اس انتقال ذہنی کا بھی جو رمز بلیغ کے استعمال سے شاعر ہمارے روبرو لاتا ہے۔

غالب کے فن کا اہم ترین پہلو' جو ان کی فکر سے براہ راست متعلق ہے' ان کے ہاں شعری پیکروں کا استعمال ہے۔ شعری پیکر کی سہل ترین تعریف تو یہ ہے کہ یہ تجربے کے سیاق و سباق میں نقوش یا کیفیات کا مصور بیان ہے۔ یہ بھی کہا گیا ہے اور یہ کہنا بڑی حد تک درست بھی ہے کہ شعری پیکر جذبات اور احساسات کی باقیات کی تصویر کشی ہے' یعنی جذبات' احساسات اور ارتعاشات ذہنی و روحانی کو رنگ' آواز یا خوشبو کے پیکر سے متعلق اور مربوط کیے بغیر انہیں اظہار کی گرفت میں لانا ممکن نہیں۔ دراصل حقیقت انہی علائق کے تانے بانے کا نام ہے اور شعری پیکر کا استعمال محض کمال فن کی دلیل نہیں' بلکہ حقیقت کے عرفان کا ایک بہت ہی لطیف اور موثر وسیلہ بھی ہے۔ اس کائنات میں ہر شے ایک دوسرے سے متعلق ہی نہیں' ایک دوسرے میں پیوست بھی ہے۔ اشیاء کے درمیان تعلق اور رابطے کی

توضیحات یا اشیاء اور جذبات و احساسات کے درمیان نقطۂ اتصال، ان دونوں کو شعری پیکر ہی کے ذریعے متعین کیا جاسکتا ہے۔ اس سے یہ بھی ظاہر ہے کہ شعری پیکر صرف منفرد الفاظ یا تراکیب کے دروبست سے ایک سحرکارانہ فضا ہی کو وجود میں نہیں لاتا، بلکہ اس سے گنجینۂ معنی کا طلسم بھی کھلتا ہے اور فن کار زندگی کے متعلق اپنے بنیادی رویے اور اپنے نظام اقدار کو بھی بسا اوقات اسی کے ذریعے پڑھنے والوں تک پہنچاتا ہے۔ گویا شعری پیکر نظم یا غزل کے تاروپود میں ایک کلیدی حیثیت کا حامل ہے۔

غالب کی شاعری کا پس منظر ایک زوال آمادہ تہذیب اور اس سے متعلق سماجی اور فکری نظام ہے۔ سیاسی اور معاشرتی اعتبار سے یہ ایک افراتفری اور بے چینی کا دور تھا۔ پرانا نظام حیات و اقدار اس وقت ایک کالبد بے جان معلوم ہوتا تھا، اور نئے نظام کی، جس کے اندر تازہ لہو کی گردش محسوس ہوتی تھی ابھی صرف شعاع اولیں ہی افق نظر پر تھرتھرا رہی تھی۔ یعنی جس سماج کے غالب ایک نمائندہ تھے، وہ ایک تہذیبی دوراہے پر پہنچ چکی تھی اور ایک گہری، یک لخت اور بنیادی تبدیلی کی طلب گار تھی۔ ایسے انقلابی دور میں جب زندگی کا شیرازہ بکھر رہا ہو اور تہذیبی ادارے ہر لمحہ شکست و ریخت سے دوچار ہوں، شاعر کی ہمیشہ یہ کوشش ہوتی ہے کہ وہ اپنے طور پر ایک ذہنی اور تخیلی تحفظ کا حصار تعمیر کرے۔ وہ بیرونی خلفشار کے بالمقابل ایک اندرونی نظم پر زور دیتا ہے، گویا ایک معنی میں تخیل کی کائنات، خارجی حقائق کی کائنات کے روبرو ایک بدل پیش کرتی ہے۔ غالب نے اپنی بعض غزلوں اور قطعات میں شاعرانہ شدت کے ساتھ، لیکن سنبھلے ہوئے لہجے میں، جس سے فنی قدرت کا پتہ چلتا ہے، اس سیاسی زوال اور ابتری کے احساس کو لفظ و صوت کا جامہ پہنایا ہے جو ۱۸۵۷ء کے ہنگامے کی صورت میں ظاہر ہوا تھا۔ لیکن ظاہر ہے کہ ادب محض زندگی کی عکاسی نہیں کرتا، بلکہ تخلیقی عمل زیادہ مثبت طور پر اور مختلف شکلوں میں سامنے آتا ہے۔ غالب کے شعری پیکروں میں جو توانائی، تہہ داری اور معنی آفرینی ہے، وہ ان کے افکار کی صلابت اور احساسات

کی تہذیب اور پختگی کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ ان کی تخیلی کائنات میں محض اوپری رنگین اور رعنائی نہیں، بلکہ اندرونی پختگی اور تومندی بھی ہے اور یہ ان کے احساس جمال، بیدار قوت فیصلہ اور تخیل کی دور رسی اور ہمہ گیری کی چغلی کھاتی ہے۔

غالباً یہ کہنا صحیح ہوگا کہ غالب کے ہاں عقل اور جذبے یا توانائی کی موجودگی کا بیک وقت احساس ہوتا ہے۔ مثنوی "در بر گہربار" میں انہوں نے عقل کے تعلیمی مقاصد اور شیرازہ بندی کی صلاحیت کو نئے زاویوں سے سراہا ہے۔ لیکن غالب جذبے کی توانائی اور تخلیقی قوت کے بھی اسی قدر قائل ہیں۔ یہ توانائی یا جذبہ زندگی کے نہاں خانوں میں چھپا رہتا ہے۔ یہ بے تابی کا مظہر اور ممکنات کا سرچشمہ ہے اسے ایک بیج سے تشبیہ دے سکتے ہیں، جو وجود کے رحم میں پرورش پاتا ہے۔ یہ ایک ایسی پراسرار قوت ہے جو لمحہ بہ لمحہ اور ہر ہر روپ میں اپنا اظہار کرتی رہتی ہے، اور کسی کے دبائے نہیں دب سکتی۔ یہی ہمارے عزائم کے لئے قوت نمو فراہم کرتی ہے۔ اسی کی مدد سے ہم اپنے لیے خوابوں کے جال بنتے ہیں اور یہی ہمارے وجود بیکراں کو اپنے شانوں پر اٹھائے رکھتی ہے۔ عقل فرومایہ اس کی نفی کرتی ہے اور اسے کچل دینا چاہتی ہے۔ لیکن اس کی جوشش طبعی کے مقابلے میں عقل کو منہ کی کھانی پڑتی ہے۔ ہر قسم کا تخلیقی ارتقاء اسی سے وابستہ ہے اور ہمارے مقاصد کے صنم اسی سنگ وحشت سے تعمیر کیے جاتے ہیں۔ اقبال اسے عشق سے تعبیر کرتے ہیں۔ غالب نے اس کے لیے "شوق" اور "تمنا" کے پیکر تراشے ہیں۔ دونوں صورتوں میں یہ ہے وہی قوی، پرجوش، غیر مختتم، پراسرار قوت، جس سے سوز و ساز زندگی قائم رہتا ہے:

جذبۂ بے اختیار شوق دیکھا چاہیے
سینۂ شمشیر سے باہر ہے دم شمشیر کا

شوق ہر رنگ رقیب سر و ساماں نکلا
قیس تصویر کے پردے میں بھی عریاں نکلا

گلہ ہے شوق کو دل میں بھی تنگیٔ جا کا
گہر میں محو ہوا اضطراب دریا کا

طول سفر شوق چہ پرسی کہ دریں راہ
چوں گرد فرو ریخت صدا از جرس ما

ہر ذرۂ خاکم ز تو رقصاں بہوائیست
دیوانگیٔ شوق سرانجام ندارد

خوشا آوارگی گر در نورد شوق بہ بندد
بتار دامنی شیرازۂ مشت غبار ما

ساغر جلوۂ سرشار ہے ہر ذرۂ خاک
شوق دیدار بلا آئینہ ساماں نکلا

ہے چشم تر میں حسرت دیدار سے نہاں
شوق عناں گسیختہ دریا کہیں جسے

شوق ہے ساماں طراز نازش ارباب عجز
ذرہ صحرا دستگہ و قطرہ دریا آشنا

ترکتاز صرصر شوق توام از جا ربود
ورنہ باخود پاس ناموس غبارے داشتم

ہزار قافلۂ آرزو بیاباں مرگ
ہنوز محمل حسرت بہ دوش خود آرائی

وہ تختۂ سرشار تمنا ہوں کہ جس کو
ہر ذرہ بہ کیفیت ساغر نظر آوے

جام ہر ذرہ ہے سرشار تمنا مجھ سے
کس کا دل ہوں کہ دو عالم سے لگایا ہے مجھے

ہوں میں بھی تماشائی نیرنگ تمنا
مطلب نہیں کچھ اس سے کہ مطلب ہی بر آوے

دیر و حرم آئینہ تکرار تمنا
واماندگی شوق تراشے ہے پناہیں

زندگی کے اضطراب اور اس کے ہیولے میں پیوست اس بے پناہ شوریدگی کو غالب نے طرح طرح سے برتا ہے۔ شوق اور تمنا کی بلاخیزی بھیس بدل بدل کر ظاہر ہوتی ہے۔ کہیں تلوار کی دھار اس کے سینے سے باہر نکل پڑتی ہے۔ کہیں قیس وفور شوق میں اپنے پیرہن کو تار تار کر دیتا ہے۔ کہیں دریا کا بے پناہ ابال قطرے میں محو ہو کر دل میں تنگی شوق کا استعارہ بن جاتا ہے۔ سفر کا شوق ایسا لامتناہی ہے کہ گھنٹی کی آواز گرد کی طرح جھڑ جاتی ہے۔ لیکن سفر ختم نہیں ہونے پاتا۔ شوق کے لیے عنان گسیختہ کی ترکیب غالب کے علاوہ شاید ہی کسی نے استعمال کی ہو۔ دل میں جب شوق کا غلبہ ہوتا ہے' تو ذرے میں صحرا جیسی وسعت اور قطرے میں دریا کی سی بے پایانی پیدا ہو جاتی ہے۔ تمناؤں سے بھرا ہوا دل وہ پیمانہ ہے' جس سے کائنات کو ناپ سکتے ہیں۔ تمناؤں کی سرشاری کی وجہ سے ہر ذرہ میں ساغر کی گردش نظر آتی ہے۔ کائنات کا ہر ذرہ ایک مضطرب پیکر ہے' اور یہ غالباً انسانی قلب کی تپش اور حرارت ہی ہے جو اس طرح عکس افگن ہوئی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ پوری کائنات ایک نیرنگ تمنا ہے اور انسان اس منظر کا تماشائی ہے۔ گویا تمناؤں کی بر آری اس کا مقصود اصلی نہیں۔ اور کبھی کبھی یوں بھی محسوس ہوتا ہے کہ دیر و حرم کی حیثیت ان پناہ گاہوں جیسی ہے' جہاں انسان اپنی واماندگی شوق کی وجہ سے کچھ دیر ستانے کے لیے بیٹھ گیا ہے' ورنہ شوق اور تمنا

کا کارواں تو پیہم سرگرم سفر ہی رہتا ہے۔ اور اس کی کوئی منزل آخری منزل نہیں۔

"وحشت" "جنون" اور "مستی" غالب کے ہاں مختلف سیاق و سباق میں استعمال کیے گئے ہیں۔ یہ نیم صوفیانہ اصطلاحات ہیں اور اس ہیجان یا جذب و کیف کے مماثل ہیں، جنہیں ایک ترکیب (DIONYSIAN STATE) سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ ان سے غالب کے ذہنی رویئے کا بھید کھلتا ہے۔ زندگی کے رازہائے سربستہ کی پردہ داری محض عقل کے ذریعے ممکن نہیں، جب تک کہ ہمارے انداز نظر میں کسی قدر وحشت اور ربودگی کی آمیزش نہ ہو اور اس سے مراد زندگی کے بارے میں ایک جذباتی نقطہ نظر سے ہے۔ غالب یہ عقیدہ رکھتے ہیں کہ کائنات کے اسرار اور پیچیدگیوں کو ہم تخیل اور جذبے ہی کی مدد سے اپنے ادراک کی گرفت میں لاسکتے ہیں۔ کیونکہ عقل ہمیں محض تحلیلی اور تقسیمی طریق کار کو برتنا سکھاتی ہے، جس سے ہمارے مسائل پوری طرح حل نہیں ہوسکتے۔ جنون اور مستی کی یقینی رہنمائی ہمیں چشم زدن میں حقائق حیات کا انکشاف بخشتی ہے، اور عالم اور معلوم کے درمیان سے حجابات کے پردے اٹھا دیتی ہے۔ وحشت کے معنی محض شاعرانہ پراگندگی نہیں، بلکہ جذبے کے طوفان میں ڈوب جانے کے ہیں۔ اس طوفان میں ڈوب کر جب انسان ابھرتا ہے، تو اس کے مشاہدے اور عرفان کی نہ صرف تطہیر ہوجاتی ہے، بلکہ ان کی گہرائی اور گیرائی میں بھی معتدبہ اضافہ ہوجاتا ہے :

یک قدم وحشت سے درس دفتر امکاں کھلا
جادہ اجزائے دو عالم دشت کا شیرازہ تھا

جستیم سراغ چمن غلط بہ مستی
درگرد خرام تو رہ افکند گماں را

چھوئے گل جنوں تازیم از مستی چہ می پرسی
گسستن دارواز صد جا عنان اختیار ما

مستانہ طے کروں ہوں رہ وادی خیال
تا بازگشت سے نہ رہے مدعا مجھے

سیماب پشت گرمی آئینہ دے ہے ہم
حیراں کئے ہوئے ہیں دل بے قرار کے

یہاں پہلے شعر میں "درس دفتر امکاں" سے مراد عالم موجودات کی حقیقت ہے۔ جس کے لیے وحشت یا جذباتی نقطۂ نظر ایک کنجی کی حیثیت رکھتا ہے اور اسی کے ذریعے اجزائے دو عالم کی شیرازہ بندی ممکن ہے۔ آخری شعر میں سیماب اور دل بے قرار میں تعلق ظاہر ہے' اور دل آئینے کی مانند ہے' کیونکہ دونوں عکس افگن ہیں۔ اسی دل بے قرار سے وہ حیرانی پیدا ہوتی ہے جو عرفان کا پیش خیمہ ثابت ہوتی ہے۔ غالب زندگی کی طرف ایک غیر پابند رد عمل کے قائل ہیں۔ "نشاط" اور "جنون" زندگی کی چہل پہل میں اس شرکت کی طرف بھی اشارہ کرتے ہیں' جو ذہنی انبساط پیدا کرتی ہے' جو مذہب اور اخلاق کی کڑی روک ٹوک کی حریف نہیں ہوتی' جو مادی مظاہر سے لطف اندوزی میں کسی ذہنی پس و پیش کو راہ نہیں دیتی۔ یہ انداز نظر "تماشا" کے تصور سے منسلک اور مربوط ہے' اور دونوں ایک دوسرے کو سہارا دیتے ہیں:

نشاط ہستی حق دارد از مرگ اعتنم غالب
چراغم چو گل آشامد نسیم صبح گاہاں را

تازگی شوق چیست؟ رنگ طرب ریختن
چہرہ ز خوناب چشم رشک ارم داشتن

ہوس کو ہے نشاط کار کیا کیا
نہ ہو مرنا تو جینے کا مزا کیا

رنگ ہستی وہ تماشا ہے کہ جس کو ہم اسد
دیکھتے ہیں چشم از خواب عدم نکشادہ سے

بخشے ہے جلوۂ گل ذوق تماشا غالب
چشم کو چاہئے ہر رنگ میں وا ہو جانا

تا کجا اے آگہی — رنگ تماشا باختن
چشم وا گردیدہ آغوش وداع جلوہ ہے

"نشاط ہستی حق" غالب کی رائے میں ہمیں موت سے محفوظ رکھنے کا واحد طریقہ ہے۔ یعنی موت تو مبرم ہے لیکن اگر موت کا احساس ذہن پر ہردم مستولی رہے تو رونق ہنگامہ ہستی بے معنی ہو کر رہ جائے۔ اس حقیقت کا ایک اور پہلو بھی غالب کی نظر سے مخفی نہیں ہے' یعنی یہ کہ اگر حیات دوام انسان کے لیے مقدر ہو جائے تو نشاط کار میں یہ تعجیل بھی ختم ہو جائے گی۔ گویا درازی زیست کا امکان کشاکش غم دوراں اور اس سے متعلق نشاط کی کیفیت کو ہم سے چھین لے گا۔ چوتھے شعر میں غالب ہمیں بالواسطہ طور پر زندگی کے تماشے کو بھرپور نظروں سے دیکھنے کی ترغیب دلاتے ہیں۔ زندگی انسانی اعمال کی جولا نگاہ بھی ہے اور خارجی کائنات کے بے پناہ حسن اور اس کی رنگارنگی کا بغور کمال مشاہدہ اور اس پر غور و فکر بھی ضروری ہے۔ "جلوۂ گل" مظاہر فطرت کے لیے ایک لطیف استعارہ ہے۔ غالب ترک لذات کی تعلیم نہیں دیتے' بلکہ ان کا اصرار ہے کہ ہم اپنے حواس کو "آنکھ اور کان کی اس عظیم کائنات" کے لیے کھلا رکھیں' جو ہمارے گردو پیش پھیلی ہوئی ہے۔ البتہ وہ یہ اشارہ کرنا بھی ضروری سمجھتے ہیں کہ مادی کائنات اور اس کی رنگارنگ بزم آرائیاں بہرصورت ایک دوران کی پابند ہیں۔ ان کی مثال ایک شعلۂ نور کی سی ہے' جس پر نظریں جماتا ہی اس کے اوجھل ہو جانے کی تمہید ہے۔ آخری شعر میں "آگہی" "رنگ تماشا باختن' اور "چشم وا گردیدہ" تینوں ایک دوسرے سے مربوط ہی نہیں بلکہ غالب کے فکری اور جمالیاتی نظام میں

اشارتی حیثیت رکھتے ہیں۔

غالب چونکہ طبعاً روحانی مزاج رکھتے ہیں اور محیط حقیقت کے سلسلے میں ان کے اندر ایک بے چینی' تجسس اور گہری فکر کا جذبہ پایا جاتا ہے۔ اس لیے یہ امر چنداں حیرت انگیز نہیں کہ آنکھ کا شعری پیکر' جسے میرے نزدیک ان کی شاعری میں ایک (MOTIF) کی حیثیت حاصل ہے' ہمیں جگہ جگہ ملتا ہے۔ فہم کے معمول (MEDIUM) کی حیثیت سے آنکھ کو برطانوی شاعر ولیم بلیک کے اساطیری شاعرانہ نظام میں ایک امتیازی جگہ حاصل ہے۔ ٹی ایس ایلیٹ کی مشہور نظم (THE HOLLOW MEN) میں آنکھیں ایک ایسے اشارے کا حکم رکھتی ہیں' جن کے ذریعے نظم کے مرکزی خیالات کو ایک وحدت میں ڈھال دیا گیا ہے۔ غالب کے لیے آنکھ وجدان کا وسیلہ ہے' اسی کے ذریعے حیات و کائنات کے مظاہر کی گوناگونی اور کثیرالعناصری میں وحدت کا تعین بھی کیا جاسکتا ہے' اور اسی کی مدد سے انضباط (INTEGRATION) کا وہ مرحلہ بھی سر ہوتا ہے' جو شاعر کا ایک برگزیدہ فرض ہے۔ آنکھ کا بصیرت سے گہرا علاقہ ہے اور اسی کے ذریعے باطن کے سارے اسرار شاعر کے دل پر منکشف ہوتے ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ غالب' آنکھ اور اس کے متعلقات سے مستقل سروکار رکھتے ہیں :

قطرے میں دجلہ دکھائی نہ دے اور جزو میں کل
کھیل لڑکوں کا ہوا' دیدۂ بینا نہ ہوا

ہنوز محرمیٔ حسن کو ترستا ہوں
کرے ہے ہر بن مو کام چشم بینا کا

دہر جز جلوۂ یکتائی معشوق نہیں
ہم کہاں ہوتے اگر حسن نہ ہوتا خودبیں

جلوہ از بس کہ تقاضائے نگہ کرتا ہے
جوہر آئینہ بھی چاہے ہے مژگاں ہونا

وا کر دیے ہیں شوق نے بند نقاب حسن
غیر از نگاہ اب کوئی حائل نہیں رہا

صد جلوہ رو برو ہے جو مژگاں اٹھائیے
طاقت کہاں کہ دید کا احساں اٹھائیے

گردش ساغر صد جلوۂ رنگیں تجھ سے
آئینہ داری یک دیدۂ حیراں مجھ سے

دیدہ در آنکہ تا نہد دل بہ شمار دلبری
در دل سنگ بنگرد رقص بتان آزری

یہ آنکھ جب انفس و آفاق کا جائزہ لیتی اور زندگی پر حریصانہ نظریں ڈالتی ہے تو مدام حیرت میں غرق ہو جاتی ہے۔ رنگ و بو سے چھلکتی ہوئی یہ کائنات' اسباب و علل کے یہ سلسلے' غم و اندوہ اور کیف و نشاط کے یہ اتار چڑھاؤ شاعر کے اندر متضاد (AMBIVALENT) جذبات کی تحریک کرتے ہیں' اور اسی لیے اس انکار کے باوصف :

حیرت زدۂ جلوۂ نیرنگ خیالیم
آئینہ مدارید بہ پیش نفس ما

وہ جب انسانی اور فطری کائنات سے متصادم ہوتا ہے' تو مجسم سوال بن جاتا ہے اور اپنی ٹھوڑی کف دست پر رکھ کر سوچنے لگتا ہے :

جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود
پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے؟

یہ پری چہرہ لوگ کیسے ہیں؟
غمزہ و عشوہ و ادا کیا ہے؟
شکن زلف عنبریں کیوں ہے؟
نگہ چشم سرمہ سا کیا ہے؟
سبزہ و گل کہاں سے آئے ہیں؟
ابر کیا چیز ہے؟ ہوا کیا ہے؟
پھر اس انداز سے بہار آئی
کہ ہوئے مہر و مہ تماشائی
دیکھو اے ساکنان خطہ خاک
اس کو کہتے ہیں عالم آرائی
کہ زمیں ہو گئی ہے سر تا سر
روکش سطح چرخ مینائی
سبزے کو جب کہیں جگہ نہ ملی
بن گیا روئے آب پہ کائی
سبزۂ و گل کو دیکھنے کے لیے
چشم نرگس کو دی ہے بینائی

یہاں پہلے چار شعروں میں "نگہ چشم سرمہ سا" فطرت کی عجوبہ زائیوں میں سے ایک دل کش پیکر ہے اور آخری پانچ شعروں میں مہر و مہ آسمان کی بلندیوں سے اور چشم نرگس اسی زمین پر فطرت کے لامحدود انوں کے حسن کی نگراں ہیں۔ عالم مظاہر کے جلوے شاعر کے دامن دل کو اپنی جانب کھینچتے اور اسے تجسس پر اکساتے ہیں۔ ان مرتعش جلووں کے لیے اس کی حساسیت اور تحسین شناسی حیرت کے جذبے کے ساتھ ملی ہوئی ہے۔ غالب کائنات اور

اس کے متعلقات کو فریب نظر نہیں قرار دیتے۔ لیکن یہ سوچتے ہیں کہ اگر اجرام فلکی سے لے کر کائنات کے ذروں تک میں ایک ہی روح سمائی ہوئی ہے' تو اصل حقیقت اور اس کے تشخصات و تعینات کے مابین کیا نسبت ہو سکتی ہے۔ ان کا ذہن اس سوال سے برابر دست و گریباں رہتا ہے کہ آخر زندگی کی علت غائی کیا ہے؟ اور حسن و جمال اور کیف و رعنائی کی اس مسحور کن کائنات کے پیچھے کون سا راز چھپا ہوا ہے؟ حسن کے یہ سرمدی جلوے ضرور کسی گہری معرفت کو اپنے اندر پنہاں رکھتے ہیں۔ یقیناً یہ سب کچھ جو نظروں کے سامنے ہے' روح اعظم کا پرتو ہے۔ اور ان کی حقیقت اسی کی نسبت سے ہے۔ وجوب لازماً" باری تعالیٰ سے متعلق ہے' لیکن ممکنات کی دنیا سے انکار کیسے ممکن ہے۔ "چشم" اور "بینش" کے توسط سے یہ مسئلہ بار بار سامنے آتا اور ہماری توجہ کا مرکز بنتا ہے۔

برطانوی شاعر ورڈزورتھ نے "عقل" اور "عقل برتر" کے درمیان اپنی عظیم نظم (THE PRELUDE) میں جگہ جگہ امتیاز کیا ہے۔ عقل کے حدود متعین اور اس کی نارسائیاں واضح ہیں۔ وہ ہمیں زندگی کی ایک غیر متناسب اور بے ڈول تصویر پیش کرتی ہے۔ "عقل برتر" وجدان کے مثل ہے۔ غالب کے ہاں یہ "اندیشہ" کے مترادف ہے۔ "اندیشہ" عنصری توانائی یا تخلیقی تخیل کے معنوں میں جگہ جگہ استعمال کیا گیا ہے۔ یہ ہمیں علم الاشیاء بھی عطا کرتا ہے اور علم الیقین کے درجے تک بھی پہنچاتا ہے۔ منطق کی قطعیت' استواری اور محکمی اپنی جگہ' لیکن یہ ہمیں کامل سچائی سے ہمکنار نہیں کرتی' لیکن اس کے ساتھ ہی یہ بھی درست ہے کہ بعض اوقات فیضان کی پرجوش لہر ہمارے وجود معنوی کو غرق بہ آب کر دیتی ہے۔ تخیل یا اندیشے کی قوت سے منطق کے پر جلتے ہیں۔ اس کے اثر و نفوذ کی صلاحیت بے پناہ اور اس کی پرواز بہت بلند ہے۔ اس میں عقل اور منطق کی خشکی کی بجائے ایسی گرمی اور شدت ہے جو اشیاء کی قلب ماہیت کے لیے ضروری ہے۔ غالب نے اس پہلو پر جگہ جگہ زور دیا ہے:

ہاتھ دھو دل سے یہی گرمی گر اندیشے میں ہے
آبگینہ تندیٔ صہبا سے پگھلا جائے ہے

عرض کیجیے جوہر اندیشہ کی گرمی کہاں
کچھ خیال آیا تھا وحشت کا کہ صحرا جل گیا

جوہر اندیشہ دل خوں گشتنی درکار داشت
غازۂ رخسارۂ حسن خدا داد خودیم

شوخی اندیشہ خوشست سر تا پائی ما
تار و پود ہستی ما پیچ و تاب بیش نیست

بعض جگہ غالب نے ایک عینی نقطۂ نظر بھی اختیار کیا ہے اور حقیقت کی مادی بنیاد کی اہمیت کو کم کرنے کے لیے متخیلہ کا شعری پیکر تراشا ہے۔ اس سلسلے میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ عالم خیال دراصل ناقابل فہم حقیقت مطلقہ اور زمان و مکاں میں محصور کائنات کے درمیان ایک بیچ کا راستہ ہے۔ غالب کی شاعری میں زیادہ تر عالم مادی کی دار و گیر اور زمین کے ہنگاموں ہی کی آواز سنائی دیتی ہے۔ لیکن ان کے زمانے کی ذہنی آب و ہوا میں بیشتر عینیت پسندی کا غلبہ تھا اور انھیں یہ روایت فارسی کے صوفی شاعروں اور فلسفیوں سے ورثے میں ملی تھی۔ اس لیے قیاس چاہتا ہے کہ حقیقت کی مادی بنیاد کا معترف ہونے کے باوجود انھوں نے بعض اوقات اسی روایت کی پاسداری کی ہے:

ہستی کے مت فریب میں آجائیو اسد
عالم تمام حلقۂ دام خیال ہے

زوہم نقش خیالے کشیدۂ ورنہ
وجود خلق چہ معنا بدہر تنہاست

نقش ہائے راز خیال خودیم
نواہائے ساز خیال خودیم

پا بستہ نورد خیالے چہ داری
ہر عالمے ز عالم دیگر فسانہ ایست

دود دل چو موج رنگ در ہر پردہ از ہستی
خیالم شانہ باشد طرۂ خواب پریشاں را

تاہم یہ امر غور طلب ہے کہ غالب کے ہاں ایسے اشعار کی تعداد نسبتاً کم ہے۔ یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ غالب کے ہاں عینیت پسندی کا یہ مسلک صرف ذہنی عقیدے کی حیثیت رکھتا ہے، اور ان کے خون میں حل نہیں ہوا ہے۔ اسی لیے اس کے اظہار میں نہ وہ شد و مد ہے اور نہ اس پر جذبے اور تخیل کا وہ رنگ چڑھا ہے، جو اس کے برعکس عقیدے کے سلسلے میں ملتا ہے۔ علمی سطح پر وہ اس عقیدے کی باریکیوں سے پورے طور پر واقف معلوم ہوتے ہیں۔

غالب کے تخیل کی پہنائی اور دور رسی اور ان کی ناآسودہ تمناؤں کا کچھ پتہ ان شعری پیکروں سے بھی چلتا ہے، جو مکاں سے متعلق ہیں۔ چنانچہ وہ جب بیاباں، دشت اور صحرا جیسے اشاروں سے کام لیتے ہیں تو وہ پامال راستوں پر نہیں چل رہے ہیں۔ ان الفاظ کی تکرار ہمیں قدیم و جدید شعرائے اردو کے ہاں برابر ملتی ہے۔ لیکن ان کے کلام میں ان کا مفہوم مقرر اور متعین ہے۔ غالب ان پیکروں کے ذریعے نامحدود کے احساس کو جگانا چاہتے ہیں، ان کا مقصد ان فضاؤں کی طرف اشارہ کرنا ہے، جو انسانی عزم و ہمت کو جادہ پیمائی پر آمادہ کرتی ہیں۔ شاعر اپنے اندرون میں بھی جھانکتا ہے اور اپنے گرد و پیش پر بھی نظریں ڈالتا ہے اور انسانی روح کی تشنگی اور مہم جوئی کی خواہش اسے قلزم حیات میں شناوری کرنے اور اس کی تہہ سے موتی نکالنے پر آمادہ کرتی ہے۔ غالب کا تخیل ان سب اشیاء کو محیط ہے، جو زمین اور آسمان کی

وسعتوں میں چھپی ہوئی ہیں۔ وہ ایک جگہ پابند ہو کر نہیں رہ سکتا، بلکہ ہر آن نئے افق تلاش کرتا رہتا ہے۔ وہ عالم اور ماورائے عالم ہر چیز پر کمندیں ڈالتا ہے، اس لیے کہ اس میں ایک لامکانی کیفیت ہوتی ہے۔ اکثر بڑے شعراء کی طرح غالب کے تخیل کی پرواز حقیقہ حدود کو توڑتی چلی جاتی ہے۔ انسانی زندگی میں مقاصد جتنے بڑے اور ناقابل حصول ہوں گے اسی حد تک وہ ہمارے ارادوں کی مہمیز کریں گے۔ جس حد تک گوہر مراد نایافت ہوگا اسی حد تک ہمارے عزم و حوصلہ میں شدت اور ہماری سعی و جہد میں تسلسل پیدا ہوگا۔ یہاں پھر یہ جتا دینا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ جن شعری پیکروں کا ابھی ذکر کیا گیا، ان کا روایت سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ ان کا مفہوم غالب کے وجدان کلی ہی کی نسبت سے سمجھ میں آسکتا ہے۔ غالب دنیا و مافیہا کے علاوہ منازل سماوی کو بھی اپنے تخیل کی جولانگاہ کے لیے کافی نہیں سمجھتے، اور ان سے بھی آگے نکل جانا چاہتے ہیں، اس سے اس شوق کی بلند پروازی کا ثبوت ملتا ہے جس کا ذکر پہلے کیا جاچکا ہے۔ شوق اور جنون کی شدت یا بہ الفاظ دیگر تمناؤں اور آرزوؤں کی تخلیقی اپج اور قوت حیات سے ان کی سرشاری ایسی بھرپور ہے کہ مکانی حدود ان کے لیے ناکافی ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ غالب اپنے تخیل کی خلاقی اور زرخیزی کی وجہ سے مکان کی تمام ابعاد کو اپنے تصرف میں لانا چاہتے ہیں۔ وہ زمین سے چمٹے رہنے کے باوجود فضاؤں میں اپنے بال و پر کھول دینا چاہتے ہیں، تاکہ اپنے جذبے کو پوری طرح سیراب کرسکیں۔ ایسی عقابی فکر کی مثال اردو شاعری میں تلاش کرنا آسان نہیں:

نہ ہوگا یک بیاباں ماندگی سے ذوق کم میرا
حباب موجۂ رفتار ہے نقش قدم میرا

ہر قدم دورئ منزل ہے نمایاں مجھ سے
میری رفتار سے بھاگے ہے بیاباں مجھ سے

احباب چارہ سازیٔ وحشت نہ کر سکے
زنداں میں بھی خیال بیاباں نورد تھا

دستگاہ دیدۂ خوں بار مجنوں دیکھنا
یک بیاباں جلوۂ گل فرش پا انداز تھا

شوق اس دشت میں دوڑائے ہے مجھ کو کہ جہاں
جادہ غیر از نگہ دیدۂ تصویر نہیں

موج سراب دشت وفا کا نہ پوچھ حال
ہر ذرہ مثل جوہر تیغ آبدار تھا

شوق ہے ساماں طراز نازش ارباب عجز
ذرہ صحرا دستگاہ و قطرہ دریا آشنا

نہ پوچھ وسعت مے خانہ جنوں غالب
جہاں یہ کاسۂ گردوں ہے ایک خاک پاانداز

کیوں نہ فردوس میں دوزخ کو ملا لیں یا رب
سیر کے واسطے تھوڑی سی فضا اور سہی

منظر اک بلندی پر اور ہم بنا سکتے
عرش سے ادھر ہوتا کاش کہ مکاں اپنا

ہے پرے سرحد ادراک سے اپنا مسجود
قبلہ کو اہل نظر قبلہ نما کہتے ہیں

یہ سب شعری پیکر' جو انسانی روح میں پائے جانے والے ذوق جستجو کے آئینہ دار ہیں' دشت امکاں' وادی امکاں اور عالم امکاں کے پیکروں سے منسلک ہیں' اور یہ سب زندگی کے ضمیر میں مستتر بے پایاں توانائیوں اور ان کے اظہار کے احساس کو گہرا بناتے ہیں' یہ سب اس

بات کی دعوت دیتے ہیں کہ ہم اپنی چشم باطن کو ان امکانات کے لیے سرباز رکھیں، جو زندگی کی تخلیقی توانائی کو بروئے کار لا سکتی ہے۔ انسان نے اپنی تحقیقات کی بدولت کرۂ زمین پر حیات کی ابتداء اور آغاز کا تو پتہ چلا لیا ہے، لیکن اس کے منتہا اور انجام سے ابھی پوری طرح واقف نہیں ہے۔ اس سلسلے میں نسخۂ حمیدیہ کا یہ شعر غور طلب ہے :

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یارب

ہم نے دشت امکاں کو ایک نقش پا پایا

جس تمنا اور تجسس کے لیے دشت امکاں بھی صرف ایک نقش پا ثابت ہو، اس کی گیرائی اور تصرف کا کیا کہنا۔ یہاں تمنا تخلیقی قوت کے مترادف ہے۔ اس قوت کا ایک اظہار تو عالم آب و گل کی شکل میں ہمارے سامنے ہے، اور یہ ہمارے حواس کی زد میں ہے۔ اس کے علاوہ اس نے کن عالموں کی تخلیق کی ہے یا کرے گی، یہ ہمارے قیاس کے لیے ایک کھلا چیلنج ہے۔ اس شعر کی تہہ میں جو فلسفیانہ نظریہ چھپا ہوا ہے، وہ عوالم کے وجود کا نظریہ ہے۔ صوفیا نے اکثر چار عوالم کا ذکر کیا ہے، یعنی ناسوت، جبروت، لاہوت اور ہاہوت۔ اس سے ہم تخلیقی توانائی اور تحریکی قوت کی مختلف صورتوں پر دلیل لا سکتے ہیں۔ ہژدہ ہزار عالم کا وجود بھی اسلامی تصوف کے عقیدہ کا ایک جزو رہا ہے۔ اسپانوزا کے ہاں بھی کثرت عوالم کا خیال پایا جاتا ہے، جس کے مطابق خدا لامحدود صفات کا مالک ہے اور ہر عالم ایک صفت کا مظہر ہے۔ ابھی تک ہم پر صرف عالم نفسی اور عالم مادی کا انکشاف ہوا ہے، جس کا مطلب یہ ہے کہ ابھی اور بہت سے عالم منصۂ شہود پر آ سکتے ہیں۔ آج جدید سائنس کے محیر العقول اقدامات اور فضائی فتوحات نے اس قیاس کی صحت کو مزید تقویت پہنچائی ہے۔ غالب کے مندرجہ بالا شعر سے معاً انگریزی شاعر اینڈریو مارول کے ہاں ایک شعری پیکر کی یاد تازہ ہو جاتی ہے، یعنی (DESARTS OF VAST ETERNITY) یہاں یہ اضافہ کرنا نامناسب نہ ہو گا کہ لامحدود فضاؤں کا یہ احساس، جو حلقۂ چشم کے باہر دور تک پھیلی ہوئی ہیں اور انسان کے

قیاس اور تفکر کو للکارتی ہیں‘ ایک اور شعری پیکر کی وجہ سے گمراہو جاتا ہے‘ یعنی شش جہت‘ چند مثالیں دیکھئے:

از مہر تا بہ ذرہ دل و دل ہے آئینہ
طوطی کو شش جہت سے مقابل ہے آئینہ

جہاں زندان موجستان دل ہائے پریشاں ہے
طلسم شش جہت یک حلقہ گرداب طوفاں ہے

بہ روئے شش جہت در آئینہ باز ہے
یاں امتیاز ناقص و کامل نہیں رہا

جہاں داد بادہ نوشی رنداں ہے شش جہت
غافل گماں کرے ہے کہ گیتی خراب ہے

کس کا سراغ جلوہ ہے حیرت کو اے خدا
آئینہ فرش شش جہت انتظار ہے

سراسر تاختن کو شش جہت یک عرصہ جولاں تھا
ہوا واماندگی سے رہ رواں کی فرق منزل کا

ہر ذرہ محو جلوۂ حسن یگانہ ایست
گوئی طلسم شش جہت آئینہ خانہ ایست

ہے وہی بدمستی ہر ذرہ کا خود عذر خواہ
جس کے جلوے سے زمیں تا آسماں سرشار ہے

آخری شعر میں گو "شش جہت" استعمال نہیں ہوا‘ لیکن "زمیں تا آسماں" شش جہت ہی کے مرادف ہے‘ اور اسکا اندازہ اس شعری پیکر کے مختلف سیاق و سباق میں وارد ہونے کی وجہ سے ہوتا ہے۔ یہاں یہ غور کرنا دلچسپ ہو گا کہ "شش جہت" ایک واحد

"شعری پیکر نہیں ہے' بلکہ یہ آئینے کے ساتھ منسلک ہے' شش جہت مادی عالم اور اس کی لاانتہائی بلندیوں اور وسعتوں کے لیے ایک محسوس پیکر ہے' اور آئینے کا وظیفہ تمثال طرازی ہے۔ حقیقت کل خود ایک عکس ناگزیر وجود ہے' اور اسی لیے آئینے یا دل کے توسط ہی سے حقیقت کل یا شش جہت کا' جسے وہ محیط ہے' ادراک کیا جاسکتا ہے۔ آئینہ خانے سے ذہن ان تجلیات کی طرف منتقل ہوتا ہے جن کے ذریعے حقیقت مختلف حصوں میں منقسم ہو کر قابل فہم بنتی ہے۔ جس طرح چاند کی شبیہہ دریا کی لہروں پر پڑنے کی وجہ سے حد نظر تک مرمریں کرنوں میں تبدیل ہوجاتی ہے۔ غالباً حقیقت کل سے اس کی پوری تابانی کے ساتھ متصادم ہونا انسانی شعور کے لیے ممکن نہیں۔ آئینے کا شعری پیکر غالب نے جس جس انداز سے استعمال کیا ہے' وہ غور طلب ہے :

عالم آئینہ راز است چہ پیدا' چہ نہاں
تاب اندیشہ نہ داری' بہ نگاہے دریاب

ما ذرۂ و او مہر ہماں جلوہ ہماں دید
آئینہ ما حاجت پرواز ندارد

دیدہ تا دل ہے یک آئینہ چراغاں کس نے
خلوت ناز پہ پیرایہ محفل باندھا

حیرت طلسمان ہا' خوں بہائے دیدن ہا
رنگ گل کے پردے میں آئینہ پر افشاں ہے

دل مت گنوا' خبر نہ سہی' سیر ہی سہی
اے بے دماغ آئینہ تمثال دار ہے

دل سے اٹھا لطف جلوہ ہائے معنی
غیر گل' آئینہ بہار نہیں ہے

آئینہ خانہ ایست غبارم ز انتظار

او جانب چمن بہ تماشا چہ می رود

اور دوسرے رومانی شعراء کے مثل غالب کے ہاں بھی تمناؤں اور آرزوؤں کے شیش محل، جن کے سہارے ہم زندگی کو قابل انگیز بناتے ہیں اور جن کے طلسم میں ہم اسیر رہتے ہیں، حالات کے سنگ خارا سے ٹکرا کر چکنا چور ہوتے رہتے ہیں۔ دل کو آئینے کے مماثل دو وجہ سے باندھا گیا ہے۔ دونوں میں جو عنصر مشترک ہے، وہ اول عکس افگنی کی صلاحیت ہے اور دوسرے حیرانی کی کیفیت۔ اگر ہم انسانی قلب کو جو امنگوں، خوابوں اور اندیشوں کی گٹھری ہے، عالم اصغر (MICROCOSM) تصور کریں تو شش جہت، عالم اکبر (MACROCOSM) کے مرادف ٹھیرے گا اور اس لیے جب یہ عالم اصغر کرچی کرچی ہوجاتا ہے، اور شخصیت کا اندرونی توازن اور شیرازہ بکھر جاتا ہے تو یہ تجربہ شاعر کے لیے انتہائی کرب انگیز ہوتا ہے۔ آئینہ کی شکست خوردگی نہ صرف مرکز وحدت کو ختم کردیتی ہے، بلکہ سکون و دل جمعی کو انتشار و پراگندگی میں بدل دیتی ہے اور اس کا ذکر غالب نے بار بار کیا ہے:

اب میں ہوں اور ماتم یک شہر آرزو

توڑا جو تو نے آئینہ تمثال دار تھا

نہ گل نغمہ ہوں، نہ پردۂ ساز

میں ہوں اپنی شکست کی آواز

طبع ہے مشتاق لذت ہائے حسرت کیا کروں

آرزو سے ہے شکست آرزو مطلب مجھے

مدعا محو تماشائے شکست دل ہے

آئینہ خانے میں کوئی لیے جاتا ہے مجھے

لیکن کبھی کبھی شاعر اس صورت حال کی توجیہہ کی بھی کوشش کرتا ہے۔ آرزوؤں کے اس طرح شہید ہو جانے پر وہ اپنی تشنگی کا پہلو بعض اوقات اس پورے ہنگامے کا تماشائی بن جانے کی صورت میں نکالتا ہے اور بعض دفعہ ناکامی اور تشنگی کی حقیقت کو ایک فلسفیانہ نقطۂ نظر سے دیکھتا ہے۔

غالب کے کلام میں ایسے شعری پیکروں کی بہتات ہے جن کا تعلق حس باصرہ اور حس سامعہ سے ہے' اور دونوں قسم کے پیکروں میں انتہائی موزونیت' دل کشی اور گہری اشاریت پائی جاتی ہے۔ ایسے حسی پیکر' جو خاص طور پر رنگ کے احساس سے متعلق ہیں' ان کے ہاں پے درپے ملتے ہیں اور یہ نہ صرف غالب کے ذوق جمال کے آئینہ دار ہیں بلکہ اس کی لطافت کی بھی غمازی کرتے ہیں۔ رنگوں کی طرف ہمارا ردعمل سریع ہوتا ہے اور یہ روشنی کے توسط سے جو حد درجہ تیز رو اور شفاف معمول (MEDIUM) ہے' ہماری گرفت میں آتے ہیں۔ خوشبو کے تاثرات کا حال اس سے مختلف ہے کیونکہ یہ ہماری مشام جان میں براہ راست اور بلا روک ٹوک داخل نہیں ہو سکتے' بلکہ ذرات کے وسیلے سے ہم تک پہنچتے ہیں۔ رنگ و بو کے شعری محرکات اردو کے بیشتر غزل گو شعراء کے ہاں ملتے ہیں۔ لیکن غالب کے ہاں ان کی لطافت' رمزیت اور اثر آفرینی سب سے بڑھ چڑھ کر ہے۔ اس سے پہلے یہ کہا جاچکا ہے کہ "آنکھ" کا شعری پیکر غالب کے ہاں مرکزی حیثیت کا حامل ہے' اس لیے منطقی طور پر یہ لازم آتا ہے کہ ان کے ہاں رنگوں کی گل کاری سے ہمیں جگہ جگہ سابقہ پڑے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ غالب کی بساط شاعری پر رنگوں کے مرقعے اس کثرت سے کھینچے گئے ہیں کہ نظر ہر دفعہ ان سے سیراب ہو کر ہی لوٹتی ہے۔ وہ کسی منظر کا تصور کر ہی نہیں سکتے' تاوقتیکہ وہ رنگ و بو کے سیلاب میں ڈوبا ہوا نہ ہو۔ رنگوں کی طرف غالب کی یہ حساسیت ان نقوش میں بھی جھلکتی ہے' جو فطرت کے بے داغ حسن سے متعلق ہیں' اور ان میں بھی جن کا تعلق انسانی جذبات و احساسات کی مصوری سے ہے۔ ان بے شمار مرقعوں میں سے جنہیں غالب کے

نازک موقلم نے صفحۂ قرطاس پر ابھارا ہے' چند ایک دیکھئے

دل تا جگر کہ ساحل دریائے خوں ہے اب
اس رہ گزر میں جلوۂ گل آگے گرد تھا

قتل کو کس نشاط سے جاتا ہوں میں کہ ہے
پر گل خیال زخم سے دامن نگاہ کا

انھیں منظور اپنے زخمیوں کا دیکھ آنا تھا
اٹھے تھے سیر گل کو دیکھنا شوخی بہانے کی

شہ رنگ سے ہے واشد گل
مست کب بند قبا باندھتے ہیں

ہوائے سیر گل آئینہ بے مہری قاتل
کہ انداز بخوں غلطیدن بسمل پسند آیا

کانٹوں کی زباں سوکھ گئی پیاس سے یارب
اک آبلہ پا وادی پرخار میں آوے

یاد تھیں ہم کو بھی رنگارنگ بزم آرائیاں
لیکن اب نقش و نگار طاق نسیاں ہوگئیں

باغ میں مجھ کو نہ لے جا ورنہ میرے حال پر
ہر گل تر ایک چشم خوں فشاں ہوجائے گا

ان آبلوں سے پاؤں کے گھبرا گیا تھا میں
جی خوش ہوا ہے راہ کو پرخار دیکھ کر

قطرۂ مے بسکہ حیرت سے نفس پرور ہوا
خط جام مے سراسر رشتۂ گوہر ہوا

سطوت سے تیرے جلوۂ حسن غیور کی
خوں ہے مری نگاہ میں رنگ ادائے گل

رخ نگار سے ہے سوز جاودانی شمع
ہوئی ہے آتش گل آب زندگانی شمع

دکھاؤں گا تماشہ دی اگر فرصت زمانے نے
مرا ہر داغ دل اک تخم ہے سرو چراغاں کا

سحر گہ چوں داو بار آفتاب
ز ہر گوشہ سرزد ہزار آفتاب

اثر آبلہ سے جادۂ صحرائے جنوں
صورت رشتۂ گوہر ہے چراغاں مجھ سے

رنگ شکستہ صبح بہار نظارہ ہے
یہ وقت ہے شگفتن گلہائے ناز کا

نازم فروغ بادہ ز عکس جمال دوست
گوئی فشردہ اند بہ جام آفتاب را

میں چشم وا کشادہ و گلشن نظر فریب
لیکن عبث کہ شبنم خورشید دیدہ ہوں

مشہد عاشق سے کوسوں تک جو اگتی ہے حنا
کس قدر یارب ہلاک حسرت پا بوس تھا

مجھے اب دیکھ کر ابر شفق آلودہ یاد آیا
کہ فرقت میں تری آتش برستی تھی گلستاں پر

جوئے خوں آنکھوں سے بہنے دو کہ ہے شام فراق
میں یہ سمجھوں گا کہ شمعیں دو فروزاں ہو گئیں

بہ یاد قامت اگر ہو بلند آتش غم
ہر ایک داغ جگر آفتاب محشر ہو

کہوں کیا گرم جوشی میکشی میں شعلہ رویاں کی
کہ شمع خانہ دل آتش مے سے فروزاں کی

پس از مردن بھی دیوانہ زیارت گہ طفلاں ہے
شرار سنگ نے تربت پہ میری گل فشانی کی

آتش افروزی یک شعلہ ایماں تجھ سے
چشمک آرائی صد شہر چراغاں مجھ سے

جلوۂ گل دیکھ روئے یار یاد آیا اسد
جوشش فصل بہاری اشتیاق انگیز ہے

کرے ہے بادہ ترے لب سے کسب رنگ فروغ
خط پیالہ سراسر نگاہ گلچیں ہے

گوہر کو عقد گردن خوباں میں دیکھنا
کیا اوج پر ستارۂ گوہر فروش ہے

اچھا ہے سر انگشت حنائی کا تصور
دل میں نظر آتی تو ہے اک بوند لہو کی

زکات حسن دے اے جلوۂ بینش کہ مہر آسا
چراغ خانہ درویش ہو کاسہ گدائی کا

یہ کس بہشت شمائل کی آمد آمد ہے
کہ غیر جلوۂ گل رہ گذر میں خاک نہیں

نظارہ کیا حریف ہو اس برق حسن کا
جوش بہار جلوے کو جس کے نقاب ہے

لوگوں کو ہے خورشید جہاں تاب کا دھوکہ
ہر روز دکھاتا ہوں میں ایک داغ نہاں اور

پوچھ مت رسوائی انداز استغنائے حسن
دست مرہون حنا' رخسار رہن غازہ تھا

تیز رنگوں اور شوخ و شنگ تصویروں کے لیے غالب کی دل دادگی اپنی جگہ' لیکن ان کے ہاں بعض ایسے مرقعے بھی ہیں جن کے ذریعے روشنی اور تاریکی کے تضاد کو نمایاں کیا گیا ہے۔ یہاں حواس کی آسودگی سے اتنی غرض نہیں جتنی اس سے ہے کہ دو تصویریں چشم زدن میں سامنے آجائیں' جو ایک دوسرے سے مختلف ہوں۔ روشنی اور تاریکی کے یہ سائے ایک دوسرے کو سہارا دیتے ہیں' یعنی بعض جگہ روشنی کی کرن در آنے سے تاریکی کا احساس بڑھ جاتا ہے اور بعض جگہ تاریکی روشنی کے طوفان میں ڈوب جاتی ہے اور اس کے نقوش مٹ جاتے ہیں۔ انگریزی ادب میں اس کی دو نمایاں مثالیں اسپنسر کی معرکہ الآرا نظم (FAERIE QUEENE) کے پہلے حصے میں اور ملٹن کی مشہور ابتدائی نظموں LALLEGRO اور (L'PENSEROSO) میں ملتی ہیں۔ UNA کا کردار ایک مجازیہ (ALLEGORICAL) کردار ہے۔ اس کی تشکیل میں جو پیکر نگاری برتی گئی ہے' اس پر انجیل مقدس کا اثر بھی ہے اور افلاطونی روایت کا بھی۔ روشنی اور تاریکی کے نقوش یہاں ایک رمزیاتی معنویت رکھتے ہیں' جن کے ذریعے یونا کے کردار کی پاکیزگی اور ہمہ گیری اور اس

کے خلاف نمو آزما قوتوں کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔ ملٹن کے ہاں دو محیط جذباتی کیفیات کو ابھارنے کے لیے دن اور رات اور روشنی اور تاریکی کے سلسلے میں جتنے نقوش شاعر کی نظر میں سا سکتے ہیں' ان سب سے کام لیا گیا ہے غالب کے ہاں ان مرقعوں کی کوئی فلسفیانہ توجیہہ نہ ممکن ہے اور نہ ضروری۔ ان کا سروکار بیشتر جذبات کی عکاسی ہی سے ہے لیکن جذبات میں مدوجزر کی کیفیت اکثر پائی جاتی ہے اور خارجی ماحول بھی جذبات کے اتار چڑھاؤ کی نسبت سے بدلتا رہتا ہے یا کم از کم ہمیں مختلف اوقات میں مختلف انداز سے متاثر کرتا ہے۔ روشنی اور تاریکی کی پرچھائیاں دو انتہائی حدوں کی نمائندگی کرتی ہیں اور رنگوں کی ساری کائنات انہی کی آمیزش سے وجود میں آتی ہے۔ تضاد کی یہ کیفیت ان اشعار میں دیکھئے :

صبح از شب تار و بیایہ بزم نشاط
کہ پنبہ بہ سر مینائے بادہ مہتابست

ہوں داغ نیم رنگی شام وصال یار
نور چراغ بزم سے جوش سحر ہے آج

بیاں کس سے ہو ظلمت گستری میرے شبستاں کی
شب مہ ہو جو رکھ دیں پنبہ دیواروں کے روزن میں

سوائے عشق سے دم سرد کشیدہ ہوں
شام خیال زلف سے صبح دمیدہ ہوں

کیا کہوں تاریکی زنداں غم اندھیر ہے
پنبہ نور صبح سے کم' جس کے روزن میں نہیں

رخسار یار کی جو ہوئی جلوہ گستری
زلف سیاہ بھی شب مہتاب ہوگئی

لے گئے خاک میں ہم داغ تمنائے نشاط
تو ہو اور آپ بہ صد رنگ گلستاں ہونا
لوگوں کو ہے خورشید جہاں تاب کا دھوکا
ہر روز دکھاتا ہوں میں اک داغ نہاں اور
حسرت نے لا رکھا تری بزم خیال میں
گلدستہ نگاہ سویدا کہیں جسے

سماعی (AURAL) پیکروں کی دل فریبی اور دل کشی بھی بصری (VISUAL) پیکروں کے مقابلے میں کم نہیں۔ ان میں وضاحت اور قطعیت بھی ویسی ہی ہے۔ چند مثالیں درج ذیل ہیں :

زخم نے داد نہ دی تنگی دل کی یارب
تیر بھی سینہ بسمل سے پر افشاں نکلا
ہوں ترے وعدہ نہ کرنے میں بھی راضی کہ کبھی
گوش منت کش گلبانگ تسلی نہ ہوا
بجلی اک کوند گئی آنکھوں کے آگے تو کیا
بات کرتے کہ میں لب تشنہ تقریر بھی تھا
عدائی کہ میتا شکستن بہ سنگ
نہ بخشد بہ دل ذوق گلبانگ چنگ
مقدم سیلاب سے دل کیا نشاط آہنگ ہے
خانہ عاشق مگر ساز صدائے آب تھا

یہ کس ناہید کی تمثال کا ہے جلوہ سیمابی
کہ مثل ذرہ ہائے خاک آئینے پر افشاں ہیں

اور لمسی (TACTILE) پیکروں کی چند نمایاں اور واضح مثالیں ان اشعار میں ملتی ہیں:

ایجاد کرتی ہے اسے تیرے لیے بہار
میرا رقیب ہے نفس عطر سائے گل

وحشت آتش دل سے شب تنہائی میں
صورت دود رہا سایہ گریزاں مجھ سے

اس کی بزم آرائیاں سن کر دل رنجور یاں
مثل نقش مدعائے غیر بیٹھا جائے ہے

خانہ ویراں سازی حیرت تماشا کیجیے
صورت نقش قدم ہوں رفتہ رفتار دوست

فشار تنگی خلوت سے بنتی ہے شبنم
صبا جو غنچے کے پردے میں جا نکلتی ہے

جیسا کہ اس سے پہلے بھی اشارہ کیا گیا' شعری پیکروں کی تخلیق کا مختلف حواس انسانی سے گہرا تعلق ہے اور ان کی تقسیم بھی اسی بنیاد پر کی جا سکتی ہے۔ کیونکہ شعری پیکر اسی وقت وجود میں آتا ہے' جب ہم جذبات و احساسات کو خارجی طور پر متشکل کر سکیں۔ غالب کے ہاں یہ امر قابل غور ہے کہ یہ مختلف شعری پیکر آپس میں خلط ملط ہوتے رہتے ہیں اور کسی سخت گیر پابندی کو قبول نہیں کرتے' یعنی بصری (VISUAL) پیکر سامعی (AURAL) پیکر

میں، سماعی، بصری میں اور ان دونوں میں سے کوئی ایک یا دونوں لمسی (TACTILE) یا مشامی (OLFACTORY) پیکر میں منتقل ہوتے رہتے ہیں۔ اس عمل کے لیے انگریزی تنقید کی مروجہ اصطلاح (SYNAESTHESIA) ہے۔ ایک وسیع رقبے پر پھیلے ہوئے یہ مختلف حسی پیکر بیک وقت موجود بھی ہوتے ہیں اور ایک دوسرے میں مدغم بھی ہوتے رہتے ہیں اور اس طرح مختلف حواس کا آپس میں ربط قائم رہتا ہے۔ اسی سے کثیر الحواسی (MULTIPLICITY) کا تاثر بھی پیدا ہوتا ہے اور شاعر کا اپنے پڑھنے والوں سے مطالبہ بھی سامنے آتا ہے کہ وہ اپنے تمام حواس کو بیک وقت بیدار اور چوکنا رکھیں۔ اس طریق کار پر یہ اعتراض کہ واقعی اور روزمرہ کے تجربے میں ایسا نہیں ہوتا' قابل قبول نہیں ہے کیونکہ ظاہر ہے کہ یہ شاعر کی قوت متخیلہ ہی کا کارنامہ ہے کہ وہ ایک نوع کے حسی پیکروں کو ان کے متضاد حسی پیکروں کے پہلو بہ پہلو رکھے اور مختلف حواس کے ذریعے حاصل شدہ تاثرات کو ایک وحدت میں ڈھال لے۔ بصری اور سماعی پیکروں کی بیک وقت موجودگی کی مثالیں ان اشعار سے واضح ہیں :

چشم خوباں خامشی میں بھی نوا پرداز ہے
سرمہ تو کہوے کہ دود شعلہ آواز ہے

نشہ ہا شاداب رنگ و سازہا مست طرب
شیشہ مے سرو سبز جوئبار نغمہ ہے

نگہ ز شعلہ حسنت چہ طرف بر بندد
چنیں کہ طاقت ما را بناز سیما بست

وہی اک بات ہے جو یاں نفس واں نکہت گل ہے
چمن کا جلوہ باعث ہے مری رنگیں نوائی کا

وہ گل جس گلستاں میں جلوہ فرمائی کرے غالب
چٹکنا غنچہ گل کا، صدائے خندۂ گل ہے

جو تھا سو موج رنگ کے دھوکے میں مر گیا
اے وائے نالہ لب خونیں نوائے گل

غم آغوش بلا میں پرورش دیتا ہے عاشق کو
چراغ روشن اپنا قلزم صرصر کا مرجاں ہے

اسی طرح بصری (VISUAL) اور حرکی (KINETIC) پیکر مندرجہ ذیل دو اشعار میں بڑی خوبی سے باہم دگر پیش کئے گئے ہیں :

نالہ را از شعلہ آئین چراغاں بستہ ایم
گریہ را از جوش خوں، تسبیح مرجاں کردہ ایم

چمن ساماں بجے دارم کہ دارد وقت گل چیدن
خرامے کز ادائے خویش پر گل کردہ داماں را

اسی طرح ایک چھوٹی سی تصویر میں یہ عمل اس طرح بر آگیا ہے :

دلے دارم کہ در ہنگامہ شوق
سرشتش دوزخ ست و گوہر آتش

بساں موج میالم بہ طوفاں
برنگ شعلہ مے رقصم در آتش

بصری اور لمسی پیکر ایک اور شعر میں اس طرح جمع کئے گئے ہیں :

نشاں بہ نقش سم توسن تو ساغر زار
ہوا ز گرد رہت شیشہ مے تا بست

اور حسی اور مشامی پیکروں کی بیک وقت موجودگی اس طرح ظاہر کی گئی ہے :

دلم صبح شب وصل تو بر کاشانہ سے لرزد

درو بام بوجد از ذوق بوے وقت خواہنے

اور بصری، سماعی اور حسی پیکر ایک دوسرے میں جس خوبی کے ساتھ پیوست کیے گئے ہیں، اس کی مثال یہ شعر ہے :

اگر وہ سرو قد گرم خرام ناز آجاوے

کف ہر خاک گلشن شکل قمری نالہ فرسا ہو

اردو کی ایک معروف غزل میں شاعر نے عاشق اور محبوب کی حالت کا موازنہ پیش کیا ہے۔ غزل کا پہلا ہی شعر یعنی :

شب کہ برق سوز دل سے زہرۂ ابر آب تھا

شعلہ جوالہ ہر یک حلقہ گرداب تھا

اس کی محیط جذباتی کیفیت (MOOD) کو متعین کرتا ہے۔ اس سے انتہائی تیزی، تندی اور اضطراب کا اظہار ہوتا ہے۔ عاشق کا دل غم کا آتش کدہ بنا ہوا ہے اور اس کی آنکھیں شعلہ بار ہیں۔ اس غزل میں خارجی ماحول اور داخلی کیفیت کو بڑی خوبی کے ساتھ آمیز کیا گیا ہے۔ عاشق اور محبوب کی شخصیتیں ایک دوسرے سے بمراحل دور ہیں اور ان کے درمیان کوئی نقطۂ اتصال محسوس نہیں ہوتا۔ دونوں کی دنیائیں الگ اور دلچسپیاں متضاد ہیں۔ محبوب داد عیش دینے میں مصروف ہے اور بے چارہ عاشق محبت کی جانکاہی میں مبتلا۔ غالباً ایک کو دوسرے کے حال کی اطلاع نہیں۔ لیکن یہ شاید ہمارا حسن ظن ہی ہو کیونکہ غزل کے ہر ہر تیور سے یہ ظاہر ہو رہا ہے کہ محبوب کا یہ تغافل شعوری ہے اور اس نے عاشق کی بالواسطہ ایذا رسانی کے لیے اپنے واسطے وہ تمام سامان عیش فراہم کیے ہیں جو اس کی انانیت اور خود پرستی کے جذبے کو ہوا دیتے ہیں اور جب عاشق کو وجدانی طور پر اس کی بزم آرائیوں کا

احساس ہوتا ہے تو اس کی حساس نفسی کا احساس گہرا اور شدید ہو جاتا ہے۔ اس غزل میں از اول تا آخر جذبات اور ماحول کی عکاسی کو متوازن کیا گیا ہے' تاکہ اس طرح تصویر میں تناسب باطنی قائم رہے۔ دوسری اہم چیز یہ ہے کہ اس میں رنگ اور آواز کے پیکروں کو یکے بعد دیگرے برتا گیا ہے :

واں خود آرائی کو تھا موتی پرونے کا خیال
یاں ہجوم اشک میں تار نگہ نایاب تھا
جلوۂ گل نے کیا تھا واں چراغاں آب جو
یاں رواں مژگان چشم تر سے خون ناب تھا
یاں سر پرشور بے خوابی سے تھا دیوار جو
واں وہ فرق ناز محو بالش کم خواب تھا
یاں نفس کرتا تھا روشن شمع بزم بے خودی
جلوۂ گل واں بساط صحبت احباب تھا
فرش سے تا عرش واں طوفاں تھا موج رنگ کا
یاں زمیں سے آسماں تک سوختن کا باب تھا

یہاں جو کچھ دیکھا ہے اور جو کچھ سنا ہے' اسے موثر اور نمایاں شعری پیکروں کے ذریعے سامنے لایا گیا ہے۔ عاشق کے نفسیاتی ہیجان کو محبوب کی دلچسپیوں اور اس کے ماحول کی تمثیلی عکاسی کی مدد سے گہرا اور تکلیف دہ بنا دیا گیا ہے۔ غالب نے جس عاشق کو نمایاں کیا ہے' وہ میر کے عاشق سے یکسر مختلف ہے' اور اس میں عجز و نیاز اور سپردگی و جاں سپاری کی بجائے انانیت اور اپنے آپ کو منوانے کا جذبہ پایا جاتا ہے۔ وہ نفی ذات کے بالمقابل اثبات ذات پر زور دیتا ہے۔ یہ کہنا شاید تحصیل حاصل ہو کہ یہ پوری غزل طنزیہ نشتر زنی کا ایک بھرپور مظاہرہ ہے اور اسی میں اس کی کامیابی کا راز چھپا ہوا ہے۔

یہ امر بہت اہم ہے کہ غالب کے لئے کائنات اور اس کے تمام مظاہر توانائی سے چھلک رہے ہیں۔ اشیائے عالم جامد اور ساکن نہیں' بلکہ رواں دواں اور مضطرب ہیں۔ غالب کے نزدیک تکوین کائنات کا سلسلہ کہیں ختم نہیں ہوتا اور چونکہ نمو اور تبدیلی فطرت کا قانون ہے۔ اس لئے اولین مادے کی مختلف شکلیں اور ترکیبیں ارتقاء کے ہر مرحلے پر ابھرتی رہتی ہیں۔ غالب کا خیال تھا کہ اگر ذرے کا دل چیر کر دیکھیں تو وہ حرکت و حیات سے لبریز نظر آئے گا' چنانچہ جب وہ کہتے ہیں کہ :

از مہر تا بہ ذرہ دل و دل ہے آئینہ

تو یہ گویا اس بات کا اعلان ہے کہ تمام کائنات ذی روح ذرات سے مرکب ہے۔ ہر شے کا ایک ظاہری رخ ہے' جسے آئینے سے تشبیہ دی جاتی ہے' اور جس کے پس پشت دل ہے اور دل سے مراد توانائی اور اضطراب کا بالقوۃ موجود ہونا ہے۔ مشہور فلسفی (LEIBNIZ) نے اپنے سارے فلسفے کی اساس اس نظریے پر رکھی ہے کہ وہ تمام ذرات یا وجود جنہیں وہ مونودات (MONADS) کے نام سے پکارتا ہے' اضطراب اور توانائی کے مراکز ہیں۔ ان مونودات میں جو زنجیر کی مختلف کڑیاں ہیں' ترتیب اور مدارج کا فرق اس شفافیت کے اعتبار سے ہے' جس کے ذریعے وہ کائنات کو منعکس کرتے ہیں۔ جدید طبیعات کا انکشاف بھی یہی ہے کہ مادہ بے جان نہیں ہے اور کائنات میں ذی روح اور غیر ذی روح اشیاء کی تقسیم من مانی ہے۔ ہر شے کا ہر آن متغیر ہونا اور تبدیلی کے قانون کا اسیر ہونا غالب کے لیے بہت پر کشش ہے۔ مادے اور روح کی دوئی کو اب ان معنوں میں تسلیم نہیں کیا جاتا' جس طرح پہلے کیا جاتا تھا۔ غالب حرکت اور تغیر کا ایک وجدانی تصور رکھتے ہیں اور اس لئے اس امر پر تعجب نہ ہونا چاہئے کہ ان کے ہاں حرکی (KINETIC) پیکروں کا استعمال اس تواتر اور کثرت کے ساتھ ملتا ہے :

ہوئے اس مہوش کے جلوۂ تمثال کے آگے
پر افشاں جوہر آئینے میں، مثل ذرہ روزن میں

دل ہوائے خرام ناز سے پھر
محشرستان بے قراری ہے

گردش ساغر صد جلوۂ رنگیں تجھ سے
آئینہ داری یک دیدۂ حیراں مجھ سے

نہ پوچھ بے خودی عیش مقدم سیلاب
کہ ناچتے ہیں پڑے سر بسر در و دیوار

رنگ شکستن گل و لالہ پریشاں کیوں ہے
گر چراغان سر رہ گذر باد نہیں

ڈھونڈے ہے اس مغنی آتش نفس کو جی
جس کی صدا ہو جلوۂ برق فنا مجھے

شاعر کی کائنات کا ہر ذرہ محشرستاں ہے، اور حرکت اور سکون کا عمل اور رد عمل اس تیزی کے ساتھ جاری ہے کہ پایان کار ذہن پر جو نقش باقی رہتا ہے، وہ ایک رقص ناتمام کا نقش ہے۔ ہر شے نہ صرف زندہ ہے، بلکہ ایک دوران مسلسل اور ایک اضطراب پیہم کی اسیر ہے۔ اس لیے یہ امر تعجب خیز نہیں کہ غالب نے موج کا شعری پیکر جگہ جگہ استعمال کیا ہے۔ موج سے بڑھ کر حرکت اور دوام زندگی کا استعارہ اور کیا ہو سکتا ہے۔ بے شک اس کا تعلق روایت سے بھی ہے، لیکن غالب نے اسے نئی معنویت عطا کر دی ہے اور اشاریت کی جہتیں اس سیاق و سباق سے ابھرتی ہیں، جن میں موج کا پیکر غالب کے ہاں مستعمل ہوا ہے۔ چند مثالیں دیکھیے:

بلکہ دوڑے ہے رگ تاک میں خوں ہو ہو کر

شہپر رنگ سے ہے بال کشا موج شراب
موجۂ گل سے چراغاں ہے گزرگاہ خیال
ہے تصور میں زبس جلوہ نما موج شراب

کشاکش ہائے ہستی سے کرے کیا سعی آزادی
ہوئی زنجیر موج آب کو فرصت روانی کی

سروکارم بود باساقی کز تمدی خویش
نفس دزدیدہ ے لرزد ز موج بادہ مینا را

خویش را چوں موج گوہر گرچہ گرد آوردہ ام
دل پرست از ذوق انداز پر افشانی مرا

در شاخ بود موج گل از جوش بہاراں
چوں بادہ بہ مینا کہ نمانست و نہاں نیست

بعد مردن مشت خاکم در نورد صرصرست
بے قراری سے زند موج از سراپایم ہنوز

ثابت ہوا ہے گردن مینا پہ خون خلق
لرزے ہے موج سے تری رفتار دیکھ کر

کون آیا جو چمن بے تاب استقبال ہے
جنبش موج صبا ہے شوخی رفتار دوست

ہجوم فکر سے دل مثل موج لرزے ہے
کہ شیشہ نازک و صہبائے آبگینہ گداز

دل و جگر میں پر افشاں جو اک موجہ خوں ہے
ہم اپنے زعم میں سمجھے ہوئے تھے اس کو دم آگے

دیکھو تو دل فریبیِ اندازِ نقشِ پا
موجِ خرامِ یار بھی کیا گل کتر گئی

داغ کا ایک مشہور شعر ہے:

مانندِ برق، شکل ہوا، صورتِ نگاہ
اکثر نکل گئے ہیں وہ میرے قریب سے

یہاں اس تاثر کو جو محبوب کے نرم و نازک سراپا نے عاشق کے دل میں ابھارا ہے، حسی پیکروں کے ذریعے سامنے لایا گیا ہے۔ غالب نے اسی بات کو ذرا مختلف انداز سے کہا ہے:

ہے صاعقہ و شعلہ و سیماب کا عالم
آنا ہی سمجھ میں مری آتا نہیں، گو آئے

حسی پیکر داغ اور غالب دونوں کے ان اشعار میں موجود ہیں، مگر جہاں داغ کے لہجے میں صرف حیرت و حسرت کے ارتعاشات ہیں، وہاں غالب نے اس چھلاوا کو، جس کا نقش اس شعر میں ابھرتا ہے، اپنی گہری طنز کا نشانہ بنایا ہے۔ محبوب کی ایک من موہنی تصویر حسی پیکروں کے ذریعے ایک فارسی غزل میں اس طرح پیش کی گئی ہے:

بتے دارم از اہلِ دل رم گرفتہ
بشوخی دل از خویشتن ہم گرفتہ
رگِ غمزہ از نیشِ مژگاں کشودہ
سرِ فتنہ در زلفِ پرخم گرفتہ

به رخساره عرض گلستاں ربوده
به ہنگامه عرض جنم گرفته

ز ناز و ادا تن به معجز نه داده
به شرم و حیا رخ ز محرم گرفته

گے طعنه بر لحن مطرب سروده
گے خرده بر نطق ہمدم گرفته

ہمعیش ز گرمی نگه تاب خورده
بکوئش برفتن صبا جا دم گرفته

یہ تصور جاذب نظر اس لیے ہے کہ یہ جامد نہیں، بلکہ متحرک ہے۔ اس کے ساتھ ہی غالب کی ایک اور فارسی غزل بھی، جو ذیل میں درج کی جاتی ہے، قابل غور ہے :

گویم سخنے گرچه شنیدن نشناسد
ببیست شمیم را که دمیدن نشناسد

از بند چه بکشاید و از دام چه خیزد
ما ئیم و غزالے که رمیدن نشناسد

گوہر چه شکایت کند از بے سر و پائی
ما ئیم و سرشکے که چکیدن نشناسد

ساقی چه شگرفی کند و باده چه تندی
خوں با دو دماغیکه رسیدن نشناسد

ما لذت دیدار ز پیغام گرفتیم
مشتاق تو دیدن ز شنیدن نشناسد

بے پردہ شو از ناز میندیش کہ مارا
چوں آئینہ چشمیست کہ دیدن نشناسد
بینم چہ بلا بر سر جیب و کفن آرد
دستے کہ بجز خامہ دریدن نشناسد
پیوستہ رواں از مژہ خوں جگر ستم
رنگیست رخم را کہ پریدن نشناسد
شوقم مئے گلگوں بسبوے زند اشب
پیمانہ ز ساقی طلبیدن نشناسد
با لذت اندوہ تو در ساختہ غالب
گوئی ہمہ دل گشت و تپیدن نشناسد

اس پوری غزل میں افعال کی تکرار شروع سے آخر تک ملتی ہے۔ یہ افعال اسماء کی وضاحت کے سلسلے میں لائے گئے ہیں، یہ انھیں ممیّز کرتے ہیں اور ایک حرکی پیکر عطا کرتے ہیں۔ ذیل میں دی ہوئی ان کی ترتیب بھی ہماری توجہ کی مستحق ہے :

نغمے کہ شنیدن نشناسد
سبحیست کہ دمیدن نشناسد
غزالے کہ رمیدن نشناسد
سر حلقے کہ پکیدن نشناسد
دماغیکہ رسیدن نشناسد
مشتاق تو دیدن ز شنیدن نشناسد
چشمیست کہ دیدن نشناسد
دستے کہ بجز خامہ دریدن نشناسد

رنگیست کہ پریدن شناسد
پیمانہ ز ساقی طلیدن شناسد
ہمہ دل تپیدن شناسد

یہاں مطلع کے دونوں مصرعوں اور اس کے بعد ہر شعر کے آخری مصرعے میں "شناسد" کے ساتھ مختلف مصادر لائے گئے ہیں' اور ان کے مجموعی اثر سے غزل کی اندرونی تعمیر(ARCHITECTONICS) میں ایک تموج کی کیفیت پیدا ہو گئی ہے۔ اسی طرح تین اور فارسی غزلیں' جن کے مطلعے بالترتیب یہ ہیں :

بیاکہ جوش تمنائے دیدنم بنگر
چو اشک از سر مژگاں چکیدنم بنگر
اے ذوق نوا سنجی بازم بہ خروش آور
غوغائے شبیخونے بر بنگہ ہوش آور
سوخت جگر تا کجا رنج چکیدن دہیم
رنگ شعاع خون گرم تا پریدن دہیم

اور ایک مشہور اردو غزل جو یوں شروع ہوتی ہے :

سوائے عشق سے دم سرد کشیدہ ہوں
شام خیال زلف سے صبح دمیدہ ہوں

ہماری توجہ کو اپنی جانب کھینچتی ہے۔ افعال کی اس یورش سے ایسا لگتا ہے' جیسے ذہن کے سندان (ANVIL) پر پے درپے اور بلا توقف ضربیں پڑ رہی ہوں۔ ان سب غزلوں کے حسن کا راز ایک اندرونی تحرک کے احساس کو ابھارنے میں ہے۔ ان سب میں جذبات کے مدوجزر کو مختلف افعال کی شکلوں اور ان سے منسلک حرکی پیکروں کے ذریعے صورت بخشی گئی ہے۔ اسماء یا صفات کے برعکس افعال کا تواتر کے ساتھ وارد ہونا شاعر کے ذہن کی فعالیت کو

ظاہر کرتا ہے۔ یہ امر بھی بالکل بدیہی ہے کہ اقبال کا براہ راست تعلق عروض و قوافی سے بھی ہے۔ ان پانچوں غزلوں میں جن کا حوالہ اوپر دیا گیا' ایک رواں دواں کیفیت پائی جاتی ہے۔ خصوصاً تیسری غزل میں رقص و مستی کی جو مسحور کن حالت پڑھنے والے کے حواس پر طاری ہو جاتی ہے' اس کی مثال کہیں اور تلاش کرنا آسان نہیں۔ ان سب غزلوں میں ترنم کو اقبال اور حسی پیکروں ہی کی مدد سے ابھارا بھی گیا ہے اور منضبط بھی کیا گیا ہے۔ یہاں جذبے' تخیل اور اصوات کو ایک وحدت میں ڈھال دیا گیا ہے اور جذبے کی مصوری جامد نہیں بلکہ متحرک تصویروں کی مدد سے کی گئی ہے۔ اس سے ان تصویروں اور غزلوں کی پوری فضا میں ایک خود رفتگی' ایک اہتزاز اور ایک کیف و سرور کی فضا پیدا ہو گئی ہے' جو جذبات کو برانگیختہ بھی کرتی ہے اور انہیں آسودگی بھی بخشتی ہے۔

کائنات کے فطری حسن کے لیے جو تحسین غالب اپنے دل کی گہرائیوں میں رکھتے تھے' وہ بھی بعض جگہ اسی انداز سے ظاہر کی گئی ہے :

رنگ شگفتہ صبح بہار نظارہ ہے
یہ وقت ہے شگفتن گلہائے ناز کا

ایک عالم پہ ہیں طوفانی کیفیت فصل
موجہ سبزۂ نوخیز سے تا موج شراب

گر نہیں نکہت گل کو ترے کوچے کی ہوس
کیوں ہے گرد رہ جولان صبا ہو جانا

آزادی نسیم مبارک کہ ہر طرف
ٹوٹے پڑے ہیں حلقہ دام ہوائے گل

تیرے ہی جلوے کا ہے یہ دھوکا کہ آج تک
بے اختیار دوڑے ہے گل در قفائے گل

تا گل بہ رنگ و بوئے کہ مانند کہ در چمن

گل در پس گل آمدہ در جستجوئے گل

پھولوں کے یکے بعد دیگرے کھل اٹھنے سے شاعر کا ذہن دفعتاً ایک فلسفیانہ قیاس کی طرف منتقل ہوتا ہے۔ اسی طرح موجودہ نظام کو منہدم کر دینے کی خواہش' اس کی جگہ ایک نئی کائنات کی تعمیر کی حسرت اور اس کا حوصلہ اور اس میں اپنے لیے ایک گوشہ عافیت کی جستجو' ان سب کا انحصار ایسے حسی پیکروں کے ذریعے کیا گیا ہے' جو جدوجہد اور حرکت و عمل کی آئینہ داری کرتے ہیں۔ غالب کی مشہور فارسی غزل' جس کا مطلع یہ ہے :

بیا کہ قاعدۂ آسماں بگردانیم

قضا بہ گردش رطل گراں بگردانیم

اس کی ایک بین مثال ہے۔

رنگ' آواز' خوشبو' لمس اور حرکت کے علامات کو نمایاں کرنے کے ساتھ ہی غالب تصورات کو بھی جسم و جان عطا کرنے کے فن پر قدرت رکھتے ہیں۔ مجازیہ (ALLEGORY) میں مجرد تصورات مجرد ہی رہتے ہیں' باوجودیکہ ان کے لئے ایک خارجی پیکر وضع کیا جاتا ہے۔ مجازیہ کی بنیاد مماثلت پر اتنی نہیں جتنی کہ تمدیل SYMMETRY پر ہے۔ اس کے ساتھ ہی یہ طریق کار ایک بیانیہ ڈھانچے اور ایک حقیقت اور سوچی سمجھی اخلاقی اسکیم کا بھی پابند ہوتا ہے۔ لیکن مجرد پیکر نگاری کا وظیفہ اور عمل اس سے مختلف ہوتا ہے۔ یہاں غیر مرئی تصورات کو ایک مرئی شکل دی جاتی ہے' تاکہ وہ پوری طرح شعور کی گرفت میں آسکیں۔ اور اس طرح جو تصویر تصوراتی چوکھٹے سے ابھر کر سامنے آتی ہے' وہ ہمیں بہت جلد اپنے سحر میں اسیر کر لیتی ہے۔ ہم اس تصویر سے اس لیے متاثر ہوتے ہیں کہ وہ یا تو ہمارے کسی انداز نظر کو منعکس کرتی ہے یا پیش پا افتادہ تجربے کے کسی انوکھے پہلو کو سامنے لاتی ہے۔ بنیادی طور پر شعری پیکر ہمارے جذبات کے قائم مقام ہوتے ہیں۔ لیکن مجرد پیکر

نگاری میں ہمیں اپنے تصورات کے لئے ایک دو رخا ذریعۂ اظہار ہاتھ آجاتا ہے۔ یعنی اس میں تصورات اور احساسات کے درمیان کامل آہنگی اور مطابقت قائم کرنے کی کوشش کی جاتی ہے اور اس کا نتیجہ وہ کلام ہوتا ہے' جسے خیال کے حسیاتی ادراک سے تعبیر کیا گیا ہے۔ اس سے شعر کے مفاہیم کی حدیں' وسیع اور ان کی ترسیل اور ابلاغ کا مسئلہ نسبتاً" آسان ہو جاتا ہے اور تصور میں جذبے کی سی تازگی' طرفگی اور کشش پیدا ہو جاتی ہے۔ تصورات کو متشکل کرنے کے عمل میں تخیل کی جو نوعیت بروئے کار آتی ہے اسے ہم MYTHOPOEIC کہہ سکتے ہیں۔ یہ تقریباً ہر بڑے اور سچے شاعر کے ہاں گہرے مطالب کو دل پذیر انداز میں نقش کرنے کے لئے کام میں لائی جاتی ہے۔ غالب کے ہاں اس کی چند مثالیں دیکھئے :

رو میں ہے رخش عمر کہاں دیکھئے تھمے
نے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں

خیال مرگ کب تسکیں دل آزردہ کو بخشے
مرے دام تمنا میں ہے اک صید زبوں وہ بھی

جب تک کہ نہ دیکھا تھا قد یار کا عالم
میں معتقد فتنۂ محشر نہ ہوا تھا

حاصل الفت نہ دیکھا جز شکست آرزو
دل بہ دل پیوستہ گویا یک لب افسوس تھا

بہ رنگ کاغذ آتش زدہ نیرنگ بے تابی
ہزار آئینہ دل باندھے ہے بال یک تپیدن پر

لطافت بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی

چمن زنگار ہے آئینہ باد بہاری کا

بوئے گل' نالہ دل' دود چراغ محفل
جو تری بزم سے نکلا سو پریشاں نکلا

در خور عرض نہیں جوہر بیداد کو جا
نگہ ناز ہے سرمے سے خفا میرے بعد

یک نظر بیش نہیں فرصت ہستی غافل
گرمی بزم ہے اک رقص شرر ہونے تک

آرائش جمال سے فارغ نہیں ہنوز
پیش نظر ہے آئینہ دائم نقاب میں

ہے غیب غیب جس کو سمجھتے ہیں ہم شہود
ہیں خواب میں ہنوز جو جاگے ہیں خواب میں

حیرت کلفتہ آتش زدہ ہے جلوۂ عمر
تہ خاکستر صد آئینہ پایا ہے مجھے

ہیں زوال آمادہ اجزاء آفرینش کے تمام
مہر گردوں ہے چراغ رہ گذار باد یاں

کیوں گردش مدام سے گھبرا نہ جائے دل
انسان ہوں' پیالہ و ساغر نہیں ہوں میں

دیدار بادہ' حوصلہ ساقی' نگاہ مست
بزم خیال مے کدۂ بے خروش ہے

پھونکتا ہے کس نے گوش محبت میں اے خدا

افسون انتظار، تمنا کہیں جسے
دیر و حرم آئینہ تکرار تمنا
وا ماندگی شوق تراشے ہے پناہیں
شاہد ہستی مطلق کی کمر ہے عالم
لوگ کہتے ہیں کہ ہے پر ہمیں منظور نہیں
رفتار عمر قطع رہ اضطراب ہے
اس سال کے حساب کو برق آفتاب ہے

اس منزل پر پہنچنے کے بعد دو غزلوں کا تفصیلی جائزہ دلچسپی سے خالی نہ ہوگا۔ پہلی غزل نسخۂ حمیدیہ میں ملتی ہے، اور درج ذیل ہے:

گدائے طاقت تقریر ہے زباں تجھ سے
کہ خامشی کو ہے پیرایہ بیاں تجھ سے
فسردگی میں ہے فریاد بیدلاں تجھ سے
چراغ صبح و گل موسم خزاں تجھ سے
بہار حیرت نظارہ سخت جانی ہے
حنائے پائے اجل خون کشتگاں تجھ سے
پری بہ شیشہ و عکس رخ اندر آئینہ
نگاہ حیرت مشاطہ خوں فشاں تجھ سے
طراوت سحر ایجادی اثر یک سو
بہار نالہ و رنگینی فغاں تجھ سے
چمن چمن گل آئینہ در کنار ہوس
امید محو تماشائے گلستاں تجھ سے

نیاز پردۂ اظہار خود پرستی ہے
جبین سجدہ فشاں تجھ سے آستاں تجھ سے
بہانہ جوئی رحمت کمیں گر تقریب
وفائے حوصلہ و رنج امتحاں تجھ سے
اسد طلسم قفس میں رہے' قیامت ہے
خرام تجھ سے' صبا تجھ سے' گلستاں تجھ سے

یہ غزل نما نظم بہت اہم ہے۔ اس میں الوہی (DIVINE) اور انسانی (HUMAN) نقطہ ہائے نظر کو پہلو بہ پہلو رکھا گیا ہے۔ اس میں انسان کی عاجزی اور فروتنی پر زور ہے اور نہ خدا کی رحمت اور مشیت پر' بلکہ دونوں کے درمیان ایک توازن برقرار رکھا گیا ہے۔ نظم کا سیاق و سباق ارضی ہے' سماوی نہیں اور اس سے یہ نکتہ ابھرتا ہے کہ الوہی صفات یا حقیقت مطلقہ کی آماجگاہ یہی عالم آب و گل ہے' جس سے انسان بہر صورت منسلک اور اس میں پیوست ہے' انسان کو خدا کی شبیہہ کہا گیا ہے' یعنی انسان کی تخلیق خدا نے اپنے نفس کو اس کے اندر پھونک کر کی۔ یہ پرانا مذہبی عقیدہ تھا۔ اسی حقیقت کا دوسرا رخ یہ بھی ہے کہ انسان کو خدا کے ادراک کا کوئی وسیلہ اس کے علاوہ نہ سوجھا کہ وہ اس کا تصور اپنی ہی ذات و صفات کے آئینے میں کرے۔ اس نظم میں از اول تا آخر یہ خیال سرایت کیے ہوئے ہے کہ انسانی اعمال کا سرچشمہ صفات ایسے ہیں اور انہی سے عالم کون و فساد کی رنگینی اور رعنائی بھی عبارت ہے۔ انسان کا تصور بعض بڑے شاعروں کے ہاں یہ ہے کہ اس کی وحدت اساسی ایک طرح کی ثنویت پر قائم ہے' یا بہ الفاظ دیگر انسان ایک ایسی تصویر ہے جس کی تزئین دو رنگوں کو ملا کر کی گئی ہے اور یہ دو رنگ الوہیت اور انسانیت کے ہیں۔ اس نظم میں کوئی مذہبی فوق نغمہ (OVERTONE) سوائے رحمت کے نہیں ہے' جو آٹھویں شعر میں آیا ہے' نہ یہاں مروجہ روایتی صفات ربانی کا کوئی ذکر ہے۔ لیکن نقطہ ارتکاز

(POINT OF FOCUS) الوہیت ہی ہے۔ یہاں یہ امر بھی قابل غور ہے کہ جن مجرد تصورات سے نظم کا تانا بانا بنایا گیا ہے' وہ حرف و صوت کے چوکھٹے میں اس طرح بٹھائے گئے ہیں جس سے ان کی تجرید اور درشتی و تختی دور ہو گئی ہے۔ یہ روایتی قسم کی حمد نہیں ہے۔ یہاں تصورات کے حسی متبادلات (EQUIVALENTS) ہر ہر جگہ ملتے ہیں۔ پہلے شعر کے دونوں مصرعوں میں ایک ہی بات دہرائی گئی ہے۔ غالباً یہ کہنا مبالغہ نہ ہو گا کہ نطق یا قوت گویائی کا ذکر یہاں شاید اس لیے بھی کیا گیا ہو' کیونکہ قرآن کریم اور انجیل مقدس دونوں میں اس کی فوقیت پر زور موجود ہے۔ دوسرے شعر میں "چراغ صبح" اور "گل موسم خزاں" دونوں شعری پیکر فسردگی سے متعلق ہیں۔ لیکن یہاں مجرد تصور "فریاد بیدلاں' ہے۔ تیسرے شعر میں سخت جانی (ENDURANCE)' کے مرادف ہے' یعنی قوت انگیز' جو "بیمار حیرت نظارہ" کو وجود میں لاتی ہے۔ دوسرا تصور یہاں یہ ہے کہ خدا موت پر متصرف ہے۔ اس کے لیے "حنائے پائے اجل" کا لمسیاتی پیکر بہت فکر انگیز ہے۔ چوتھے شعر کا پہلا مصرع موجودات کی رنگارنگی کا استعارہ ہے اور "نگہ حیرت مشاطہ" انسانی ادراک کے مرادف ہے۔ جس کا سرچشمہ خدا ہی کی ذات ہے۔ پانچویں شعر میں "تاثیر" مجرد خیال ہے اور مشیت خداوندی یا حالات کے جبر کے خلاف انسان کا احتجاج بھی خدا ہی کے واسطے سے بامعنی بنتا ہے۔ چھٹے شعر میں "یاس" اور "امید" کے درمیان تضاد ہے' اور دونوں کے حسی لوازمات بھی نمایاں کر دئے گئے ہیں۔ ساتھ ہی شعر میں "نیاز" اور "خود پرستی" کے درمیان پھر تضاد کو ابھارا گیا ہے۔ لیکن "نیاز" کے لیے جو ایک مجرد تصور ہے' حسی پیکر بھی تراشا گیا ہے۔ آٹھویں شعر میں "رحمت" ایک مذہبی اصطلاح ہے' اور "رحمت" کا ورود اسی وقت ہوتا ہے' جب انسان رنج و محن اور حوصلہ و ظرف کی آزمائش میں پورا اترے۔ آخری شعر میں ہم زیادہ واضح طور سے عالم آب و گل سے متعلق نظر آتے ہیں۔ لیکن انسان جبریت یا لزوم کا پابند بھی نظر آتا ہے۔ اور بظاہر کچھ کر نہیں سکتا' کیونکہ رحمت یا GRACE کا سہارا اس کے لئے موجود نہ

ہو۔ میرا قیاس ہے کہ "خرام" "صبا" اور "گلستاں" اس GRACE ہی کے لیے حسی مرادفات ہیں، جنہیں شاعرانہ انداز میں بیان کیا گیا ہے۔ اس طرح یہ پوری نظم یا غزل الوہی اور انسانی نقطہ ہائے نظر کے تقابل اور مجرد تصورات اور ان کے حسی متبادلات (EQUIVALENTS) کی بیک وقت موجودگی کا ایک بہت دل کش اور نادر نمونہ ہے۔

ایک اور سطح پر ایک دوسری مشہور غزل درج ذیل کی جاتی ہے :

۱۔ مدت ہوئی ہے یار کو مہماں کیے ہوئے
جوش قدح سے بزم چراغاں کیے ہوئے

۲۔ کرتا ہوں جمع پھر جگر لخت لخت کو
عرصہ ہوا ہے دعوت مژگاں کیے ہوئے

۳۔ پھر وضع احتیاط سے رکنے لگا ہے دم
برسوں ہوئے ہیں چاک گریباں کیے ہوئے

۴۔ پھر گرم نالہ ہائے شرر بار ہے نفس
مدت ہوئی ہے سیر چراغاں کیے ہوئے

۵۔ پھر پرسش جراحت دل کو چلا ہے عشق
سامان صد ہزار نمکداں کیے ہوئے

۶۔ پھر بھر رہا ہوں خامہ مژگاں بخون دل
ساز چمن طرازی داماں کیے ہوئے

۷۔ باہم دگر ہوئے ہیں دل و دیدہ پھر رقیب
نظارہ و خیال کا ساماں کیے ہوئے

۸۔ دل پھر طواف کوئے ملامت کو جائے ہے
پندار کا صنم کدہ ویراں کیے ہوئے

۹ـ پھر شوق کر رہا ہے خریدار کی طلب
عرضِ متاعِ عقل و دل و جاں کیے ہوئے

۱۰ـ دوڑے ہے پھر ہر ایک گل و لالہ پر خیال
صد گلستاں نگاہ کا ساماں کیے ہوئے

۱۱ـ پھر چاہتا ہوں نامۂ دلدار کھولنا
جاں نذرِ دلفریبیٔ عنواں کیے ہوئے

۱۲ـ مانگے ہے پھر کسی کو لبِ بام پر ہوس
زلفِ سیاہ رخ پہ پریشاں کیے ہوئے

۱۳ـ چاہے ہے پھر کسی کو مقابل میں آرزو
سرمے سے تیز دشنۂ مژگاں کیے ہوئے

۱۴ـ اک نوبہارِ ناز کو تاکے ہے پھر نگاہ
چہرہ فروغِ مے سے گلستاں کیے ہوئے

۱۵ـ پھر جی میں ہے کہ در پہ کسی کے پڑے رہیں
سر زیرِ بارِ منتِ درباں کیے ہوئے

۱۶ـ جی ڈھونڈتا ہے پھر وہی فرصت کہ رات دن
بیٹھے رہیں تصورِ جاناں کیے ہوئے

۱۷ـ غالب ہمیں نہ چھیڑ کہ پھر جوشِ اشک سے
بیٹھے ہیں ہم تہیۂ طوفاں کیے ہوئے

سترہ اشعار پر مشتمل یہ غزل ایک خاص امتیاز کی مالک ہے۔ یہ جس احساس کے محور کے گرد گھومتی ہے اسے ایک لفظ (NOSTALGIA) سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ مدت ہوئی

ہے' عرصہ ہوا ہے' برسوں ہوئے ہیں' ان ترکیبوں کا استعمال ہمارے اس قیاس کو تقویت پہنچاتا ہے۔ لفظ "پھر" اس غزل میں سولہ بار آیا ہے۔ بیتے ہوئے وقت کو جو ترکیبیں متعین کرتی ہیں' ان کے ساتھ ہی لفظ "پھر" کی مسلسل تکرار یہ ثابت کرتی ہے کہ پوری غزل ایک مخصوص تجربے کی باز آفرینی (RE-ENACTMENT) کے لیے لکھی گئی ہے۔ پہلے شعر کے دوسرے مصرع میں "بزم چراغاں کیے ہوئے" کی ترکیب اور چوتھے شعر کے دوسرے مصرع میں سیرِ چراغاں کئے ہوئے کی ترکیب استعمال میں آئی ہے۔ اسی طرح دوسرے شعر کے دوسرے مصرع میں "دعوت مژگاں" اور چھٹے شعر کے پہلے مصرع میں "خامہ مژگاں" میں کافی مماثلت ہے۔ ساتویں شعر میں "نظارہ" "دیدہ" سے متعلق ہے اور "خیال" "دل" سے۔ دسویں شعر کے دوسرے مصرع میں "صد گلستاں" نگاہ سے متعلق ہے اور چودھویں شعر میں چہرہ "فروغ مے" کی وجہ سے گلستاں کی طرح رنگ اڑا رہا ہے۔ چوتھے شعر میں اس عمل کی کارفرمائی ملتی ہے' جسے (SYNAESTHESIA) کا نام دیا گیا ہے۔ کیونکہ اس میں بیک وقت سماعی اور بصری پیکر مجتمع کردیئے گئے ہیں۔ پہلے چار شعروں میں شاعر اس تجربے کو جس پر ماہ و سال کی گرد جم چکی ہے' حسرت و یاس کے ساتھ ذہن کے آئینے کے سامنے لا رہا ہے۔ پانچویں سے نویں شعر تک وہ اسے پھر سے تازہ کرنا چاہتا ہے اور ان لمحات کو شعوری عمل کی تابندگی بخشنا چاہتا ہے' کیونکہ اس میں ایک لذت اور جاں پروری پوشیدہ ہے۔ دسویں شعر میں ایک ماسیہ کے لیے محبوب کی دل آویز شخصیت ایک عین ثابتہ بن جاتی ہے اور رنگ و بو کی یہ کائنات جو ہمارے ارد گرد پھیلی ہوئی ہے' اس کے مرئی نقش میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ گیارھویں شعر میں یہ فریب نظر فضا میں تحلیل ہو جاتا ہے۔ پانچویں شعر سے گیارھویں شعر تک جو کچھ کہا گیا ہے وہ ایک پس منظر کی تعمیر کا حکم رکھتا ہے' اور بارھویں' تیرھویں اور چودھویں شعر میں وہ انتہائی حسی' جذباتی اور ہیجان انگیز تجربہ ہے' جس کی خاطر پوری غزل ضبط تحریر میں آئی ہے۔ یہاں جو تصویر واضح طور پر ابھر کر سامنے آتی ہے' وہ ایک (؟) شوخ

چشم اور دل ربا عورت کی ہے' جس کے ہر بن مو سے جوانی چھلک رہی ہے اور جو حسن افروزی کے ہر ہر انداز سے مکمل طور پر آراستہ ہے۔ اس تصویر میں حسی پیکر نگاری اپنے انتہائی کمال کو پہنچ گئی ہے' اور یہاں شاعر کے لفظی اعجاز کو مصور کے موقلم کے کھینچے نقوش سے جدا کر کے دیکھنا ناممکن ہے۔ یہ امر بھی غور طلب ہے کہ شروع کے چار شعروں کے لہجے میں ایک مدھم پن اور غمگینی اور اداسی ہے۔ پندرھویں اور سولھویں شعر میں اس تجربے کے تسلسل کو جو بارھویں' تیرھویں اور چودھویں شعر میں منتقل کیا گیا ہے قائم رکھنے کی خواہش کا اظہار کیا گیا ہے یہاں آواز پھر ڈوبتی ہوئی محسوس ہوتی ہے لیکن سترھویں شعر میں شاعر کی انانیت پھر اسے مہمیز کرتی ہے گو جذباتی ناآسودگی' بلکہ اضطراب کا احساس سطحی تیقن اور خود نمائی کی تہہ سے بار بار ابھرتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ یہ پوری غزل حافظے میں پیوست تجربات کی تجدید اور شدید طور پر حسی پیکروں کی تخلیق کی ایک بہت کامیاب اور روشن مثال ہے۔

غالب جس قسم کے حسی پیکروں کی طرف مائل ہیں' وہ بصری' سماعی اور حرکی ہیں۔ اور یہ سب انھیں تجربے کے انضباط میں مدد پہنچاتے ہیں۔ ان میں خاص طور پر آنکھ' دل' آئینہ' تماشہ' شوق' وحشت' جنوں' تمنا' دشت اور صحرا کے پیکر ہماری توجہ کو بار بار اپنی طرف کھینچتے ہیں۔ ان سب کے گچھے یعنی (CLUSTERS) ہمیں جگہ جگہ ملتے ہیں اور ان سے ایک تانے بانے (PATTERN) کی تشکیل وجود میں آتی ہے۔ ان سب کے لیے "آگہی" ایک مرکز ثقل ہے' جو انھیں اپنی طرف کھینچتا اور ایک سلک وحدت میں پرو دیتا ہے۔ فطرت کے حسن اور انسانی تعلقات کے بارے میں غالب کا رد عمل بالعموم انھی شعری پیکروں کی وساطت سے سامنے آتا ہے۔ غالب کے ذہن میں آزادہ روی ہے۔ یعنی وہ کسی بندھی ٹکی روایت یا ضابطے کی پابندی نہیں کرتے اور اسی لیے وہ کائنات اور انسان کے اخلاقی الجھاؤ اور کش مکش کے بارے میں ایک تشکیک آمیز رویہ اختیار کرنے پر اپنے آپ کو مجبور پاتے ہیں۔ ان کے شاعرانہ تجربے کا نمونہ حسیاتی بھی ہے اور جدلیاتی (DIALECTICAL)

بھی' اور اس طرح وہ تجربے کے متضاد نقش ہائے رنگ رنگ کو شفافیت اور قطعیت کے ساتھ نمایاں کرنے پر بحد کمال دسترس رکھتے ہیں۔ کائنات میں حرکت اور توانائی کا جو بھی منظر ان کی نظر کے سامنے سے گذرتا ہے' وہ اس پر ریجھ جاتے ہیں۔ عرفان حقیقت کے عمل کے دوران وہ عالم ماوراء کی جانب کوئی کشش محسوس نہیں کرتے۔ البتہ خارجی مظاہر فطرت' مادہ اور اس کے اجزائے ترکیبی اور کشاکش حیات کا نشاط اور کرب انہیں شاعرانہ اظہار پر اکساتا ہے۔ ان کی خود اعتمادی اس شخص کی سی ہے' جو اپنی شخصیت کا عکس عالم معروض پر ثبت کرنا چاہتا ہے۔ عالم معروض چاہے اس کی آرزوؤں کے آئینے میں نہ ڈھالا جاسکے اور کائنات چاہے اپنے سب راز بہ تمام و کمال اس کے سینے پر منکشف نہ کرے لیکن اس سے عہدہ برآ ہونے کی خواہش اور جدوجہد ایک غیر متناہی عمل ہے۔ انسانی شخصیت کی خودنگری اور صلابت' شکست و ریخت اور ہزیمت کے احساس کے باوجود نئی زندگی کی قبا زیب تن کرنے کا حوصلہ تسخیر کائنات کا جذبہ ارضی حقیقت کی کنہ تک پہنچنے کی کوشش اور آفاقی عمل کے دوران اپنے آپ کو نمایاں کرنے کی بے پناہ خواہش' یہ سب ہمیں غالب کی شاعری میں منعکس نظر آتے ہیں۔ آئرستانی شاعر ڈبلیو۔ بی۔ ییس کے فارمولے کے مطابق غالب کی شاعری ان کے اپنے آپ سے دست و گریباں ہونے کے نتیجے کے طور پر عالم وجود میں آئی ہے اور اس عمل کو خارجیت کا جامہ پہنانے کے لیے انہوں نے زبان کو انتہائی نفاست' پرکاری اور گہری اشاریت کے ساتھ استعمال کیا ہے۔

کلام غالب کا ایک رخ

غالب اردو شاعری میں ایک بطور مظہر ہیں۔ ان کی انفرادیت اور عظمت اتنے متضاد پہلوؤں میں اجاگر ہوئی ہے کہ ان سب کا احاطہ کسی شخص کے لیے ایک مضمون کی محدود بساط میں کرنا مشکل ہے۔ فکر و سخن کی محفل میں ان کا مقام اور منصب سب سے الگ ہی نہیں، سب سے نمایاں اور بلند بھی ہے۔ غالب کی شاعری کا موضوع ان کے شدید ذاتی تاثرات ہیں۔ ان کی امتیازی خصوصیت ان کا تفکر ہے۔ یعنی ان تاثرات پر ان کے بے چین اور عمیق ذہن کا رد عمل۔ غالب کا تجربہ حقیقی اور غیر منفصل معلوم ہوتا ہے اور اس میں گوناگوں کیفیات کی جلوہ گری نظر آتی ہے۔ اس تجربے کی تجسیم کے دوران ان کی شخصیت کے تمام پراسرار گوشوں میں نفوذ باہمی کی حالت پیدا ہو جاتی ہے۔ غالب کے ہاں تفکر ان تمام تجربوں کا انحصار ہے جو ذہن اور روح کی گہرائیوں میں جذب ہو کر ابھرے ہیں۔ اس فکر کی قدر و قیمت کا

تعین ان تجربات کے تجزیے پر منحصر ہے۔ حسرت بھی اچھے اور دل پذیر شاعر ہیں۔ ان کے ہاں بھی جذبات کی بوقلمونی اور فراوانی ملتی ہے۔ مگر برنز (BURNS) کی طرح وہ خالص تجربے سے آگے نہیں بڑھتے۔ ان کی شاعری صرف احساسات کو آہنگ عطا کرتی اور انہیں آسودگی بخشتی ہے اور اس اعتبار سے کیٹس کی نہایت ابتدائی دور کی شاعری ہی تک پہنچ کر رہ جاتی ہے۔ غالب کے ہاں رنگا رنگی اور فراوانی سے زیادہ ندرت' پیچیدگی اور تنوع اہم ہیں۔ ان کے ہاں جذبات کی تندی اور ذہن کی برق رفتاری بیک وقت ملتی ہیں۔ ان کی شاعری میں تعقل کا عنصر تمام دوسرے عناصر پر فوقیت رکھتا ہے۔

غالب اور اقبال میں ایک اساسی فرق ہے۔ اقبال نے اپنی شعری کائنات کو اس مرکزی اور مربوط نظام فکر سے آراستہ کیا ہے جو انہیں مختلف سرچشموں سے فیضان حاصل کرنے کی بدولت ملا۔ وہ سرچشمے یہ ہیں: قرآن کریم' فارسی صوفی شعراء' اسلامی اور مغربی مفکرین' قدیم وجدید فلسفہ اور سائنس۔ غالب کے لیے کوئی نظام فکر یا زندگی کی کوئی تفسیر مکمل اور بصیرت افروز تجربہ نہیں بن سکی' اس لیے ان کی شاعری ان تحیمات کی فنی ترسیل ہے' جو انہوں نے اپنے ذہنی تجربات سے اخذ کی ہیں۔ یہ بڑی حد تک اس شاعری کے مماثل ہے' جسے ہربرٹ ریڈ نے فکر کے جذباتی یا حسیاتی ادراک سے تعبیر کیا ہے اور جس کا مجموعی تاثر یہ ہوتا ہے کہ وہ ہمارے کلی ردعمل (TOTAL RESPONSE) میں ایک قسم کا ہیجان بھی پیدا کرتی ہے اور ہمارے اندر تحیر کی کیفیت کو بھی اکساتی ہے۔ غالب کا تفکر' مطالعہ اور مشاہدہ باہم دگر آمیز ہو کر ان کے لیے ایسی ہی قوت تحریک رکھتے تھے' جیسی کہ بے میل حسیاتی تجربہ۔ شاعری کی اعلیٰ ترین شکلوں میں فکر اور تجربے کا امتزاج ناگزیر ہے۔ انگریزی

ادب میں شیکسپیئر' بلیک' ورڈزورتھ' کیٹس اور شیلے کے ہاں ہمیں ایسی شاعری کے نمونے ملتے ہیں۔ ان سب کی طرح غالب کے ہاں بھی محسوس فکر کی پرچھائیاں موجود ہیں۔ ان کی تشبیہیں شاعرانہ ہونے کے ساتھ ہی ان کے تفکر کا جزو لاینفک ہیں۔

غالب کو فلسفی شاعر اس بنیاد پر تو نہیں کہہ سکتے' جس مفہوم میں یہ اصطلاح ہم دانتے' لوکریشس یا اقبال کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ کیوں کہ غالب نے کسی مرتب یا منضبط فلسفیانہ نظام کا سہارا نہیں لیا اور نہ ان کی شاعری کا محرک کائنات کا کوئی فلسفیانہ تصور قرار دیا جاسکتا ہے۔ غزل کی داخلی اور موضوعی دنیا میں کسی ایسے تعمیری تصور کی گنجائش بھی نہیں۔ حیات و کائنات کے بارے میں کوئی متعین اور واضح فکری ہیولے جیسا دانتے نے سینٹ ٹامس سے مستعار لیا تھا' غالب کے ہاں نہیں تھا۔ لیکن وہ عینیت پسند اور صوفی مشرب تھے۔ ان کا متجسس اور خلاق ذہن کائنات اور انسانی زندگی کے مسائل کی گرہ کشائی میں لگا رہتا تھا' اور گو ان کے ہاں انہی فلسفیانہ نظریوں کا شعور اور عکس ملتا ہے جو انہوں نے طوسی' بوعلی سینا' غزالی' عراقی' جامی اور رومی سے ذہنی ورثے کے طور پر پائے تھے' اور ان کے کلام پر فلسفہ اور تصوف کے ان مہتم بالشان مسائل کی پرچھائیاں نظر آتی ہیں' جو فارسی شاعری کے خمیر میں رچ بس گئے ہیں۔ تاہم ان کی فکر میں ذاتی انکشاف کی تازگی موجود ہے۔ غالب کے ہاں فلسفیانہ نظام نہیں' فلسفیانہ افتاد فکر اور انداز بیان ملتا ہے۔

غالب کے ہاں بے شمار اشعار ایسے ہیں جن کی معنویت اور فنی لطافت ذہن انسانی کو دعوت فکر دیتی ہے۔ یہ وہ مقامات ہیں جہاں وہ زندگی اور کائنات کے رموز کو آشکار کرنے کے لیے بعض معینہ اقدار اور ان تصورات کا سہارا لیتے ہیں' جو فارسی شاعری اور ہندو فلسفے میں

بنیادی حیثیت رکھتے ہیں' اور جن میں افلاطونی عقیدے بھی جذب ہو گئے تھے۔ ان اشعار کا تجزیہ کرنے سے پہلے دو امور کی وضاحت ضروری ہے۔ اول یہ کہ غالب نے ان بنیادی تصورات کو کسی فکری نظام کا جزو بنانے کی کوشش نہیں کی' اور دوسرے یہ کہ ان کا اثر غالب کی زندگی پر گہرا یا نمایاں نہیں تھا۔ یہ عقیدے اور نظریے ان کے شاعرانہ شعور کا حصہ ضرور بن گئے تھے' لیکن عمل کی خارجی دنیا میں ہمیں ان کی قوت تحریک کا اندازہ کہیں نہیں ہوتا۔

غالب کے لیے پوری کائنات ایک سوالیہ نشان تھی۔ اس کے اسرار و رموز کی گرہ کشائی وہ کسی بندھے ٹکے نظریے یا مسلمہ نظام کی مدد سے نہیں کرنا چاہتے تھے' بلکہ ان کا حکیمانہ ذہن ان مختلف مسائل کی توجیہہ زیادہ تر اپنی توانائی کے بل بوتے پر کرنا چاہتا تھا۔ ان کا دل ایک جام جہاں نما اور ان کا تخیل عکس افگن ہے۔ اگر وہ جمود یا روایت پرستی سے مفاہمت پر آمادہ ہوتے' تو خالص مذہبی بنیاد پر ان کی تعبیر کر سکتے تھے۔ اس سے یہ مراد نہیں کہ وہ تخیل محض کے فریب خوردہ تھے' یا ان کے ذہن کی اندرونی پیچیدگی اور ان کے اسلوب فکر کی ندرت کو تمدنی عناصر نے متعین نہیں کیا تھا۔ ان کی فکر کا ایک تاریخی پس منظر بھی ہے۔ ان کے مطالعے اور ان عقلی اور ذہنی روایات نے' جو انہیں زیادہ تر فارسی شعراء کے توسط سے ملی تھیں' ان کے ذہنی عمل کی نشوونما پر گہرا اثر چھوڑا تھا۔ کوئی مفکر اور شاعر خارجی موثرات سے بے نیاز نہیں رہ سکتا لیکن مختلف تہذیبی عناصر کو ایک غیر شعوری انتخاب کے ذریعے اپنے مزاج سے ہم آہنگ کر لینا اور بات ہے اور کسی فکری نظام کو تمام و کمال قبول کر کے اس کے مطابق حقیقت کی تاویل و تفسیر پیش کرنا قطعی مختلف عمل ہے۔ غالب کے کلام میں جو تفکر ہمیں ملتا ہے' وہ ان مقدمات کا شاعرانہ اظہار بیان ہے' جو ان کے فعال اور

آزاد ذہن نے انفرادی تاثرات اور تجربات کی بنیاد پر ترتیب دے ہوں گے۔

فلسفہ کا ایک معرکۃ الآراء مسئلہ یہ رہا ہے کہ محسوسات مادی دراصل کوئی وجود نہیں رکھتے۔ ہم ان کا ادراک بعض ان خواص کی بنا پر کرتے ہیں جنہیں ہم ان کے اندر منتقل کر دیتے ہیں۔ اور جو دراصل ہمارے ذہن کی کارفرمائی کا نتیجہ ہیں' اس لیے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ہستی یعنی مادے کا وجود اعتباری اور نسبتی ہے' اور یہ اضافت انسانی ادراک اور اجسام خارجی کے مابین قائم کی گئی ہے۔ ایک غزل کے ایک شعر میں' جس کی فضا پر انسانی فکر اور اس کی عظمت کا احساس چھایا ہوا ہے' غالب نے یوں اظہار رائے کیا ہے

جز نام نہیں صورت عالم مجھے منظور　　　جز وہم نہیں ہستی اشیاء مرے آگے

موجودہ طبیعات کی تحقیق بھی یہی ہے کہ جواہر لا ینجزیٰ نہیں ہیں' ان کی تقسیم برقی لہروں میں کی جا سکتی ہے۔ برقی لہروں کی اگر مزید تحلیل کی جائے تو ہماری رسائی ایتھر تک ہوتی ہے اور اگر حلقہ ہائے ایتھر کھول دیے جائیں تو صرف خیال باقی رہ جاتا ہے۔ غالب آدمی کو محشر خیال سمجھتے تھے' اس لیے کہ وہ خود ذہنی دنیا میں سانس لیتے تھے۔ مادے اور خیال کی تقدیم و تاخیر کے سلسلے میں وہ خیال ہی کی اولیت اور سبقت کو تسلیم کرتے تھے۔ جدید ترین نقطہ نظر جو جدلیاتی مادیت میں یقین رکھتا ہے' ان کے قیاس سے باہر تھا۔ اس لیے برکلے اور اسپنوزا کی طرح وہ اسی نظریے کے حامی اور موید تھے کہ محسوسات مادی دراصل خیال ہی کی معجز نمائی کا عکس ہیں

ہستی کے مت فریب میں آجائیو اسد

عالم تمام حلقہ دام خیال ہے

ہاں کھائیو مت فریبِ ہستی
ہر چند کہیں کہ ہے، نہیں ہے

غالب کے ہاں فلسفیانہ خیالات کی بہت سی قسمیں ملتی ہیں۔ ان کے ہاں چونکہ تعقل پر زور ہے، اس لیے توحیدِ مطلق کا عقیدہ بھی ملتا ہے۔ حقیقت کے مادی تصور سے اس زمانہ کا فلسفہ آشنا نہیں تھا۔ کم از کم اسلامی مفکرین مادے کے وجود پر اتنے مصر نہیں تھے جتنا روح کے وجود پر۔ ان کے ہاں حقیقت نہ صرف دو خانوں میں منقسم تھی، بلکہ اس کا روحانی پہلو مادی پہلو کی نسبت اہم تر تھا۔ رواقیین کے نزدیک کائنات معقول اور عقلِ کل خدا کا مظہر کامل ہے۔ کائنات کا ادراک عقلِ ربانی کی مدد کے بغیر ممکن نہیں۔ انسانی عقل کی نارسائی اور ناقصی اس معاملے میں بہت واضح ہے۔ غالب بھی جب کائنات کی علتِ غائی پر غور کرتے ہیں، تو وہ بھی اسی نتیجے پر پہنچے ہیں :

کہہ سکے کون کہ یہ جلوہ گری کس کی ہے
پردہ چھوڑا ہے وہ اس نے کہ اٹھائے نہ بنے

آخری حقیقت کے ادراک کے لیے صرف عقلِ ربانی کی رہنمائی کافی نہیں، بلکہ انانیت کی شکست بھی ضروری ہے، کیونکہ جب تک ہم معرفتِ نفس حاصل کرکے اپنی "انا" پر فتح نہیں پالیتے، اس وقت تک لاتعلقی کے ساتھ حقائق پر غور نہیں کرسکتے۔ یہ احساسِ "انا" ہی دراصل ہمارے ادراک و شعور کی راہ میں سب سے بڑی رکاوٹ ہے :

ہر چند سبک دست ہوئے بت شکنی میں
ہم ہیں تو ابھی راہ میں ہیں سنگِ گراں اور

چونکہ قدیم فلسفے میں روح کو اولیت کا درجہ حاصل ہے' اس لیے مادے کو حرکت روح کے سبب سے ہے۔ یہ تصور کہ مادے میں حرکت خود اس کے وجود سے پیدا ہوتی ہے' اور مادہ خود فعال ہے' جدید فکری ارتقا کا آفریدہ ہے۔ پرانے مفکروں کے مماثل غالب کی رائے میں بھی مادہ بے جان اور جامد شے ہے۔ مادے کو حرکت میں لانے والی قوت خدا ہے۔ خدا علت العلل ہے اور حرکت کو متعین کرتا ہے لیکن خود حرکت سے ماورا ہے۔ اسی لیے ارسطو اور ان کے بعد ازمنہ وسطیٰ کے فلسفیوں کے ہاں (UNMOVED MOVER) کا تصور جگہ جگہ ملتا ہے۔ غالب نے کہا ہے :

ہے کائنات کو حرکت تیرے ذوق سے

پرتو سے آفتاب کے ذرے میں جان ہے

مادہ نہ فعال ہے نہ لافانی۔ روح کا سفر غیر مختتم ہے۔ روح سے مادے کا وصال فنا کے ذریعے ہی ممکن ہے۔ اس لیے موت ایک منزل ہے اور فنا کا خیر مقدم لازمی۔ فنا کا لفظ غالب کے کلام میں ایک ایسے بلیغ اشارے کی حیثیت رکھتا ہے' جس سے معنی و مفہوم کی بہت سی سمتیں وابستہ ہیں۔ اسے ایک طرح کا تحت نغمہ (UNDER-TONE) کہہ سکتے ہیں' جس کی گونج بار بار سنائی دیتی ہے۔ اس کا ایک سیاسی منشاء بھی ہے' جس سے انکار ممکن نہیں۔ مگر یہاں ہمیں صرف اس کے فلسفیانہ مفہوم سے سروکار ہے۔ چونکہ ہستی نتیجہ ہے مرکز یا مبداء سے علیحدگی کا' اس لیے وہ دراصل معرض خطر میں پڑ جانے سے عبارت ہے۔ دریا سے علیحدگی قطرے کو وجود میں لاتی ہے' اس لیے وجود کا فنا ہو جانا ہی دراصل اس کی عشرت اور سعادت کا وسیلہ ہے اور فنا ہی اشیائے عالم کی شیرازہ بندی کی ضمانت کرتی ہے۔ افلاطونی

عقیدے کے مطابق تمام اشیاء اپنی اصل یا مبداء کی طرف بازگشت چاہتی ہیں :

عشرت قطرہ ہے دریا میں فنا ہو جانا
درد کا حد سے گزرنا ہے دوا ہو جانا

نظر میں ہے ہماری جادۂ راہ فنا غالب
کہ یہ شیرازہ ہے عالم کے اجزائے پریشاں کا

فنا کو سونپ گر مشتاق ہے اپنی حقیقت کا
فروغ طالع خاشاک ہے موقوف گلخن پر

رونق ہستی ہے عشق خانہ ویراں ساز سے
انجمن بے شمع ہے گر برق خرمن میں نہیں

وحدت الوجود کے عقیدے کو غالب کے تفکر میں بڑی اہمیت حاصل ہے۔ اس عقیدے کی بنیاد یہ ہے کہ کائنات خدا سے الگ کوئی وجود نہیں رکھتی۔ وجود صرف ایک ہے، یہ وجود جب تشخصات اور تعینات کی صورت میں جلوہ گر ہوتا ہے تو ممکنات کے اقسام اور مدارج پیدا ہوتے ہیں۔ وجود حقیقی اور کائنات کے مابین ذات و صفات کی نسبت ہے۔ چونکہ صفات عین ذات ہیں، اس لیے کائنات حق تعالیٰ سے ممیز نہیں۔ اصل حقیقت وہ اکائی ہے جو موجودات کے تعدد اور کثرت کے پیچھے چھپی ہوئی ہے۔ موجودات اظلال اور پرتو ہیں وجود مطلق کے۔ وحدت وجودی اور وحدت شہودی کے درمیان امتیاز اصل کا نہیں، بلکہ محض فروعی ہے۔ آخری تجربے میں یہ دونوں ایک ہیں۔ قطرہ و موج و حباب کی حقیقت اس کے سوا کچھ نہیں کہ وہ صرف وجود بحر کے خارجی مظاہر ہیں :

ہے مشتمل نمود صور پر وجود بحر
یاں کیا دھرا ہے قطرہ و موج و حباب میں

دل ہر قطرہ ہے ساز انا البحر

ہم اس کے ہیں ہمارا پوچھنا کیا

شاہدِ ہستیِ مطلق کی کمر ہے عالم
لوگ کہتے ہیں کہ ہے، پر ہمیں منظور نہیں

توحید میں یقین رکھنے والے عقلِ ربانی کو ادراک کے حاصل کرنے کا وسیلہ مانتے ہیں۔ اس کے بالمقابل صوفیوں نے باطنی احساس یا قلقلہ کو حقیقت الحقائق پالینے کی شرط ٹھہرایا ہے۔ یہی وہ شے ہے جسے ہم داعیہ روح یا اقبال کے الفاظ میں "جذبِ اندروں" کے نام سے پکار سکتے ہیں۔ حقیقت نے مظاہر کی رنگارنگی میں اپنے آپ کو ظاہر کیا ہے لیکن اگر ہم اس کے ادراک سے قاصر رہیں تو یہ ہمارے عجز کی دلیل ہے:

محرم نہیں ہے تو ہی نواہائے راز کا
یاں ورنہ جو حجاب ہے پردہ ہے ساز کا

حیات کی ابتدا اور انتہا چونکہ خدا کی ذات پر منتج ہوتی ہیں۔ اس لیے مادی زندگی کے اعتباری ہونے میں شبہ نہیں۔ تخلیق کا تصور چونکہ خدا کے تخلیقی تصور میں موجود اور مضمر ہے' اس لیے ہستی بالذات کوئی معنی نہیں رکھتی۔ حیات فی الواقع اولین سرچشمے سے جدائی کا دوسرا نام ہے' اور اسی ہستی نے ہمارے اور وجودِ مطلق کے درمیان بعد اور منافرت پیدا کردی ہے:

نہ تھا کچھ تو خدا تھا، کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا
ڈبویا مجھ کو ہونے نے، نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا

اسی لیے ہماری ہستی فنا کی ترجمان ہے' اور ہمارا شعور ہی دراصل بے شعوری کا مرہونِ منت ہے:

ہے غیب غیب جس کو سمجھتے ہیں ہم شہود
ہیں خواب میں ہنوز، جو جاگے ہیں خواب میں

غالب کے دل میں وحدت الوجود کا عقیدہ اس درجہ راسخ تھا کہ وہ بعض اوقات مشاہدے اور کشف و الہام کی ضرورت پر بھی شک کرنے لگتے ہیں۔ وحدت میں یقین عالم اور معلوم کے درمیان امتیازات کو ختم کر دیتا ہے۔ جب ہر شے کی حقیقت ایک ہی ہے اور تمام اشیاء ایک ہی ذات کا مظہر ہیں' تو پھر ہم عرفان حق کی مختلف منزلوں میں یقین کیوں رکھیں۔ اس سالک کے لیے جو فنا فی الذات ہو جائے' راہ معرفت کے مدارج اور مراتب کوئی بڑی اہمیت نہیں رکھتے۔ عالم جبوت سے عالم لاہوت کا راستہ وادی حیرت میں سے ہو کر گذرتا ہے۔ مدام حیرت اور استغراق کا عالم ہی ذوق عرفان کی غمازی کرتا ہے :

اصل شہود و شاہد و مشہود ایک ہے
حیراں ہوں پھر مشاہدہ ہے کس حساب میں

کثرت آرائی وحدت ہے پرستاری وہم
کر دیا کافراں اصنام خیالی نے مجھے

وحدت الوجود کے عقیدے کی اصل روح اور آخری غایت تزکیۂ نفس اور تصفیۂ باطن ہے۔ غالب نے اسے اپنی عملی زندگی میں نہیں برتا تھا۔ پھر یہ عقیدہ ان کے ذہن میں کیسے جاگزیں ہوا؟ کیا یہ محض روایت پرستی کا نتیجہ تھا؟ اگر ایسا ہوتا تو اس کے شاعرانہ اظہار میں اتنی کشش اور اتنی جان نہ ہوتی۔ احتشام حسین کا یہ خیال بڑی حد تک صحت پر مبنی معلوم ہوتا ہے کہ "وحدت الوجود کی طرف غالب کا میلان مسائل حیات کو سمجھنے اور مذہب کی ظاہر داریوں سے بچ نکلنے کا ایک بہانہ تھا۔ غالب جس سماج کے فرد تھے' اس سماج میں باغیانہ میلان اور آزادی کا جذبہ داخلی طور پر تصوف ہی میں نمایاں ہو سکتا تھا"۔ دوسرا بڑا اور اہم سبب یہ ہے کہ اس فلسفے کے ماننے والوں کے نزدیک خدا نور یا حسن ہے۔ اس لئے اس کا

ادراک مادی محسوسات کی دنیا ہی میں کیا جاسکتا ہے۔ فلاطینس (PLOTINUS) کے نظریے کے بموجب انسانی روح' روح اعظم کا پرتو ہے۔ روح اعظم کو جب یہ منظور ہوا کہ اپنی صورت کا مشاہدہ کرے' تو کائنات وجود میں آئی اور ماسوا کا ظہور ہوا۔ حسن مطلق کی خود بینی کے لیے کائنات ایک آئینہ فراہم کرتی ہے۔

دہر جز جلوۂ یکتائی معشوق نہیں

ہم کہاں ہوتے اگر حسن نہ ہوتا خود بیں

چونکہ مبدائے عالم حسن ہے۔ اور حسن اظہار کا مقتضی ہے اس لئے دنیا کا عدم سے پردۂ وجود پر نمایاں ہو جانا لابدی تھا۔ غالب کا دل و دماغ چونکہ حسن کے احساس سے سرشار تھا اور وہ کائنات کی تخلیق کے جواز کے لئے ایک مابعد الطبیعاتی بنیاد کی تلاش میں تھے' اس لئے یہ عین قرین قیاس ہے کہ حقیقت کا ایسا نظریہ جو کائنات کے رنگا رنگ اور کثیر التعداد مظاہر کی توجیہ حسن ازلی کے آرائش جمال کے دائمی جذبے کی روشنی میں کرے' ان کے لیے بہت پرکشش تھا۔ مندرجہ ذیل اشعار میں یہی خیال ادا کیا گیا ہے:

آرائش جمال سے فارغ نہیں ہنوز

پیش نظر ہے آئنہ دائم نقاب میں

ہنوز محرمئ حسن کو ترستا ہوں

کرے ہے ہر بن مو کام چشم بینا کا

ہے وہی بد مستی ہر ذرہ کا خود عذر خواہ

جس کے جلوے سے زمیں تا آسماں سرشار ہے

نظارہ کیا حریف ہو اس برق حسن کا

جوش بہار جلوے کو جس کے نقاب ہے

نو فلاطونی فلسفیوں نے حقیقت کی تاویل اس طرح سے کی تھی کہ حقیقت مطلق نور تو

ضرور ہے مگر وہ اپنے اظہار کے لئے مادے کا محتاج بھی ہے۔ غالب بھی شاید یہی سمجھتے تھے کہ نور کی جلوہ گری کے لئے اعیان ثابتہ کا وجود ضروری ہے:

لطافت بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی چمن زنگار ہے آئینہ باد بہاری کا

غالب تو افلاطونی فلسفیوں کے اس عقیدے سے واقف ہوں یا نہ ہوں، لیکن ان کے کلام میں مادی زندگی کی رنگا رنگ دل فریبیوں کی تحسین کا جو جذبہ جگہ جگہ نظر آتا ہے، وہ براہ راست وحدت الوجود میں عقیدے کے اس پہلو سے منسلک کیا جا سکتا ہے۔ اس عقیدے کی خالص مذہبی تعبیر غالب کے سلسلے میں نہ ضروری ہے اور نہ مفید، کیونکہ وحدت الوجود کا عقیدہ تصوف سے مختص نہیں ہے۔ غالب شہری زندگی کی نفاستوں، ہنگاموں اور اس کے نقش ہائے رنگ رنگ سے قریب تھے اور انہوں نے فطرت کے بے داغ حسن اور اس کی خاموش تھرتھراہٹ کو محسوس نہیں کیا تھا اس کے باوجود اپنے فارسی اور اردو کلام میں انہوں نے فطرت کے حسین مناظر کا ذکر جس صنعت کاری اور سلیقے کے ساتھ کیا ہے اور اس میں جو نکتہ آفرینیاں کی ہیں، اس سے ایک طرف تو ان کے گہرے جمالیاتی احساس اور خلاق تخئیل کا ثبوت ملتا ہے اور دوسری طرف زندگی کی حسین چیزوں کے لئے اس حرص کا، جو ان کی شخصیت کا ایک اہم جزو تھی۔ وحدت الوجود کا عقیدہ انہیں جس حسن پرستی اور پیگنزم (PAGANISM) کی طرف لے گیا، اس کی کچھ کچھ خبر ان اشعار سے ملتی ہے:

پھر اس انداز سے بہار آئی
کہ ہوئے مہر و مہ تماشائی
دیکھو، اے ساکنان خطۂ خاک!
اس کو کہتے ہیں عالم آرائی
کہ زمیں ہو گئی ہے سر تا سر
رو کش سطح چرخ مینائی

سبزے کو جب کہیں جگہ نہ ملی
بن گیا روئے آب پر کائی
سبزہ و گل کو دیکھنے کے لئے
چشم نرگس کو دی ہے بینائی
ہے ہوا میں شراب کی تاثیر
بادہ نوشی ہے باد پیمائی

غالب کے کلام میں جس حکیمانہ مزاج کا ذکر ہم نے کیا تھا' اس کی تشریح ان اشعار سے بخوبی ہوتی ہے جن کا تجزیہ سطور بالا میں کیا گیا۔ ان کی ایک بڑی خوبی یہ ہے کہ ان میں شاعرانہ انداز بیان کو برقرار رکھا گیا ہے' عموماً تصورات کی شاعری عام طور پر سپاٹ اور بے مزہ ہوتی ہے۔ مگر غالب کے ہاں ایسی شاعری میں بھی جذبے کی داخلیت' توانائی اور شدت موجود ہے۔ جس عظیم ترین شاعری کی طرف شروع میں اشارہ کیا گیا تھا' اس کی بڑی پہچان غالب کے ہاں نظر آتی ہے۔ یعنی یہ کہ غالب جذبے اور ذہنی تصورات کے درمیان رشتہ قائم کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ وہ خیالات کو حسیات میں اور مشاہدات کو ذہنی کیفیات میں تبدیل کرنے کی صلاحیت بدرجہ اتم رکھتے ہیں۔ فکر اور جذبے کا جیسا سچا اور حسین امتزاج اور تخیلی پیکروں میں مینا کاری اور قوس قزح کی جو بہار ہمیں غالب کے ہاں نظر آتی ہے' اس کی مثال اردو کے کسی دوسرے شاعر کے یہاں نہیں ملتی۔ ان کے بہترین اشعار وہی ہیں' جہاں تجربات کا بیان ذہن کو منور کرتا چلا جاتا ہے' اور جہاں فکر اور جذبے کے عمل اور رد عمل کا پتہ چلتا ہے:

کیا آئینہ خانے کا وہ نقشہ تیرے جلوے نے
کرے جو پرتو خورشید عالم شبنستاں کا
نہ ہوگا یک بیاباں ماندگی سے ذوق کم میرا

حباب موجۂ رفتار ہے نقش قدم میرا
ہے خیال حسن میں حسن عمل کا سا خیال
خلد کا اک در ہے میری گور کے اندر کھلا
جلوہ از بس کہ تقاضائے نگہ کرتا ہے
جوہر آئینہ بھی چاہے ہے مژگاں ہونا

یک الف بیش نہیں صیقل آئینہ ہنوز
چاک کرتا ہوں میں جب سے کہ گریباں سمجھا
عشق کو کس نشاط سے جاتا ہوں میں کہ ہے
پر گل خیال زخم سے دامن نگاہ کا
شمع بجھتی ہے تو اس میں سے دھواں اٹھتا ہے
شعلۂ عشق سیہ پوش ہوا میرے بعد
مجھے اب دیکھ کر ابر شفق آلودہ یاد آیا
کہ فرقت میں تری آتش برستی تھی گلستاں پر
تیرے ہی جلوے کا ہے یہ دھوکہ کہ آج تک
بے اختیار دوڑے ہے گل در قفائے گل
ہوگئے ہیں جمع اجزائے نگاہ آفتاب
ذرے اس کے گھر کی دیواروں کے روزن میں نہیں
ہوئے اس مہوش کے جلوۂ تمثال کے آگے
پر افشاں جوہر آئینے میں، مثل ذرہ روزن میں
کب مجھے کوئے یار میں رہنے کی وضع یاد تھی

آئینہ دار بن گئی حیرت نقش پا کہ یوں
ہے آرمیدگی میں نکوہش بجا مجھے
صبح وطن ہے خندۂ دنداں نما مجھے

اس کی بزم آرائیاں سن کر دل رنجور یاں
مثل نقش مدعائے غیر بیٹھا جائے ہے

بیدار بادہ، حوصلہ ساقی، نگاہ مست
بزم خیال مے کدۂ بے خروش ہے

ہر قدم دوریٔ منزل ہے نمایاں مجھ سے
میری رفتار سے بھاگے ہے بیاباں مجھ سے

اثر آبلہ سے جادۂ صحرائے جنوں
صورت رشتہ گوہر ہے چراغاں مجھ سے

طبع ہے مشتاق لذت ہائے حسرت کیا کروں
آرزو سے ہے شکست آرزو مطلب مجھے

تمثال میں تیری ہے وہ شوخی کہ بہ صد ذوق
آئینہ بہ انداز گل آغوش کشا ہے

اب میں ہوں اور ماتم یک شہر آرزو
توڑا جو تو نے آئینہ تمثال دار تھا

غالب کے ہاں عشقیہ جذبات فکر کے معمول سے ہو کر گزرتے ہیں، اور ان کی حد بندی اور اظہار منطقی استدلال کے توسط سے ہوتا ہے۔ غالب صرف جذبات کا تجزیہ ہی نہیں کرتے، بلکہ ان میں باہمی تعلق پیدا کرنے کی بھی کوشش کرتے ہیں۔ محبت ان کے لئے

کوئی ایسا جذبہ نہیں' جو انتہائی فطری طور پر دل کش محاکات کی صورت میں ڈھل جائے۔ وہ ایک گرم اور تیز رو ہے' یا ایک لاوا جو پوری شخصیت کے اندر ایک ہلچل ڈال دیتا ہے۔ غالب صرف نرم و نازک اشاروں سے کام نہیں لیتے' بلکہ انتہائی لطیف حسیات و کیفیات کا محاکمہ کرتے اور ان پر استدلال کرتے ہیں۔ ان کی عشقیہ شاعری کے تانے بانے میں نکتہ آفرینی اور ندرت فکر کی جگمگاہٹ صاف نظر آتی ہے۔ بعض لوگوں کی رائے ہے کہ ان دونوں عناصر کی موجودگی خلوص اور شدت تاثیر کے لئے مہلک ثابت ہو سکتی ہے۔ دراصل صحیح نہیں' کیونکہ تخیل کی طرح احساس کو بھی منطقی استعداد کا تابع کر دینے سے خیال اور فکر کے لئے نئے افق کھل جاتے ہیں' اور روح میں ایک طرح کی بیداری پیدا ہو جاتی ہے۔ عشقیہ شاعری میں تفکر کی جھلک شاعر کے عدم خلوص کی دلیل ہرگز نہیں۔ یہ اس کی ذہنی پیچیدگی کا ایک بین ثبوت ہے' کیونکہ شاعر زبردستی اپنے فکر کے سانچے کو جذبات کی آزاد روانی پر عائد نہیں کرتا' بلکہ جذبات خود اس راہ سے گذرنے کی وجہ سے ایک نوع کی پختگی اور بلوغت حاصل کر لیتے ہیں۔ ان کی ناہمواریاں اور خامیاں دور ہو جاتی ہیں' اور وہ ایک حتمی کل میں تبدیل ہو جاتے ہیں۔ شاعری فلسفہ کی قائم مقام نہیں ہے' لیکن بڑی اور قابل قدر شاعری ہمیشہ تفکر کے داعیے کو ابھارتی ہے۔ اگر شاعر طبعاً غور و فکر کی طرف مائل ہے' تو اس کے مزاج کا یہ رنگ مفرد اور متفرق اشعار کے علاوہ محاکات اور غزل کی پوری فضا کی تعمیر و تنظیم میں ظاہر ہو کر رہے گا۔ اس میں کچھ شعوری ارادے کو دخل نہیں ہے۔ کیونکہ شاعری کے لئے جس ارتکاز کی ضرورت ہے' اس کا لازمی نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ مختلف عناصر خود بخود ایک پر اسرار عمل کے ذریعے ایک دوسرے کے اندر مدغم ہو جاتے ہیں' اور جب یہ عناصر قلب ماہیت کے بعد الفاظ کے پیکروں میں ظاہر ہوتے ہیں' تو ان پر شاعر کے مزاج' اسلوب فکر اور لسانی شعور کی چھاپ لگ جاتی ہے۔ شعر میں ہم مقدمات کبریٰ و صغریٰ قائم نہیں کرتے' لیکن اشعار کی تہہ میں خود ایک نفیس اور سبک جذباتی منطق ہوتی ہے۔ جسے سرسری مطالعہ چاہے

نظر انداز کرے۔ لیکن جب ہم شاعر کے جذبات اور خیالات کی باز آفرینی کی کوشش کرتے ہیں، تو وہ فوراً نمایاں ہو جاتی ہے۔ یہ ضروری نہیں ہے کہ ہر غزل گو کے یہاں ہم ایسی چیزوں کی تلاش و جستجو کریں اور ہمیں کامیابی بھی ہو جائے کیونکہ جس طرح ہم مختلف ذہنوں کی ان کے غالب رجحانات کے مطابق ایک وسیع تقسیم کر سکتے ہیں اسی طرح ادب اور شاعری میں بھی ہم مختلف نمونوں اور سانچوں کے ذہن ممیز کر سکتے ہیں۔ اسی سے کسی شاعر کے شاعرانہ عمل کی تخصیص کی جا سکتی ہے۔ مثال کے طور پر کیٹس اور شیلے کی ذہنی ساخت، ان کے شاعرانہ تجربے کا نمونہ اور ان کا شاعرانہ عمل ایک دوسرے سے بہت مختلف ہیں۔ یہی امتیاز براؤننگ اور ٹینی سن رومانی شاعروں اور مابعد الطبیعاتی شاعروں کے درمیان ہے، اور مابعد الطبیعاتی شاعروں اور عہد جدید کے شاعروں کے درمیان جو گہری مماثلت ہے، وہ محض اتفاقی نہیں ہے۔ اس میں ذہنی آب و ہوا کی یکسانیت اور ہم رنگی کو بھی دخل ہے۔ غالب کا شاعرانہ تجربہ اور شاعرانہ عمل، میر اور حسرت کے شاعرانہ تجربے اور شاعرانہ عمل سے حیرت انگیز طور پر مختلف ہے۔ ذرا ان اشعار کو پڑھئے تو معلوم ہو گا کہ کس طرح قدم قدم پر استدلال کا یہ انداز جذبات و احساسات کو جلا دیتا اور انھیں وسعت اور صحت عطا کرتا ہے:

تیشے بغیر مر نہ سکا کوہ کن اسد
سرگشتۂ خمار رسوم و قیود تھا

دوست دار دشمن ہے، اعتماد دل معلوم
آہ بے اثر دیکھی، نالہ نارسا پایا

احباب چارہ سازیٔ وحشت نہ کر سکے
زنداں میں بھی خیال بیاباں نورد تھا

کیجیے اندھیری ہے شب غم، ہے بلاؤں کا نزول
آج ادھر ہی کو رہے گا دیدۂ اختر کھلا

رگ سنگ سے ٹپکتا وہ لہو کہ پھر نہ تھمتا
جسے غم سمجھ رہے ہو یہ اگر شرار ہوتا

دماغ عطر پیراہن نہیں ہے
غم آوارگی ہائے صبا کیا

گر نہ اندوہ شب فرقت بیاں ہوجائے گا
بے تکلف داغ مہ مہر دہاں ہوجائے گا

فلک کو دیکھ کے کرتا ہوں اس کو یاد اسد
جفا میں اس کی ہے انداز کارفرما کا

خوں ہے دل خاک میں احوال بتاں پر یعنی
ان کے ناخن ہوئے محتاج حنا میرے بعد

نہ پوچھ بے خودیٔ عیش مقدم سیلاب
کہ ناچتے ہیں پڑے سر بسر در و دیوار

ان آبلوں سے پاؤں کے گھبرا گیا تھا میں
جی خوش ہوا ہے راہ کو پرخار دیکھ کر

عاشقی صبر طلب اور تمنا بے تاب
دل کا کیا رنگ کروں خون جگر ہونے تک

زخم سلوانے سے مجھ پر چارہ جوئی کا ہے طعن
غیر سمجھا ہے کہ لذت زخم سوزن میں نہیں

کب سے ہوں کیا بتاؤں جہان خراب میں
شب ہائے ہجر کو بھی رکھوں گر حساب میں

میں مضطرب ہوں وصل میں خوف رقیب سے

ڈالا ہے تم کو وہم نے کس پیچ و تاب میں

کیوں گردش مدام سے گھبرا نہ جائے دل
انسان ہوں پیالہ و ساغر نہیں ہوں میں

واں وہ غرور عز و ناز یاں یہ حجاب پاس وضع
راہ میں ہم ملیں کہاں، بزم میں وہ بلائے کیوں

لو وہ بھی کہتے ہیں یہ بے ننگ و نام ہے
یہ جانتا اگر تو لٹاتا نہ گھر کو میں

نہ اتنا برش تیغ جفا پہ ناز فرماؤ
مرے دریائے بے تابی میں ہے اک موج خوں وہ بھی

رہی نہ طاقت پرواز، اور اگر ہو بھی
تو کس امید پہ کہئے کہ آرزو کیا ہے

اچھا ہے سرانگشت حنائی کا تصور
دل میں نظر آتی ہے تو ہے اک بوند لہو کی

وہ نیشتر سہی، پہ دل میں جب اتر جائے
نگاہ ناز کو پھر کیوں نہ آشنا کہئے

قمری کف خاکستر و بلبل قفس رنگ
اے نالہ! نشان جگر سوختہ کیا ہے

بلا سے گر مژہ یار تشنہ خوں ہے
رکھوں کچھ اپنی بھی مژگان خوں فشاں کے لئے

غالب کی شاعری کے جس تغزلی رجحان کا ذکر ہم کرچکے ہیں، اس کا ایک مظہر تو وہ

استدلالی انداز بیان ہے' جس کی وضاحت اشعار بالا سے ہو گئی ہو گی۔ اس کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ ہمیں ان کے ہاں اکثر جگہ قول محال (PARADOX) کا استعمال ملتا ہے' جس سے مراد یہ ہے کہ کسی حقیقت کا اظہار اس صورت سے کیا جائے کہ بظاہر مفہوم عام رائے کے خلاف نظر آئے اور بادی النظر میں قابل قبول نہ معلوم ہو۔ لیکن پھر غور کیا جائے تو یہ مفہوم مکمل اور معنی خیز ہو۔ یہ بھی ایک طرح کی ذہنی ریاضت ہے۔ اور جہاں اس سے شاعر کی قوت فکر نمایاں ہوتی ہے' وہاں شاعر قاری سے بھی ایک نوع کی دماغی کاوش اور ریاض کا طالب ہوتا ہے۔ یہ عین ممکن ہے کہ دوسرے درجے کی صلاحیت رکھنے والے فن کار کے ہاتھ میں یہ ملکہ مقصود بالذات بن جائے۔ لیکن غالب کے ہاں جہاں اس فنی تدبیر کے استعمال سے بعض لطیف حقائق کا انکشاف ہوتا ہے' وہیں وہ حیرت و استعجاب کی کیفیت ابھارنے میں بھی کامیاب ہوئے ہیں۔ ان کے ہاں فکر کی بے باکی اور رعنائی کے مختلف پہلو اس سلسلے میں اس طرح سامنے آئے ہیں۔

کم جانتے تھے ہم بھی غم عشق کو پر اب
دیکھا تو کم ہوئے پہ غم روزگار تھا

بسکہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا
آدمی کو بھی میسر نہیں انساں ہونا

کیا وہ نمرود کی خدائی تھی
بندگی میں مرا بھلا نہ ہوا

وفور اشک نے کاشانے کا کیا یہ رنگ
کہ ہو گئے مرے دیوار و در' در و دیوار

ہم کو ستم عزیز' ستم گر کو ہم عزیز
نامہرباں نہیں ہے اگر مہرباں نہیں

ملنا ترا اگر نہیں آساں تو سہل ہے
دشوار تو یہی ہے کہ دشوار بھی نہیں

طاعت میں تا رہے نہ مے و انگبیں کی لاگ
دوزخ میں ڈال دے کوئی لے کر بہشت کو

اس رجحان کا تیسرا پہلو وہ تکنیک ہے' جو بحیثیت مجموعی غالب کے رگ و پے میں سرایت کئے ہوئے ہے۔ میری رائے میں اس کا ایک ماخذ تو غالب کا وہ فلسفیانہ مزاج ہے' جو کائنات کے اسرار و رموز کی عقدہ کشائی کسی خاص نظریے کا سہارا لے کر نہیں کرنا چاہتا۔ بلکہ جو حقیقت کی ذاتی تاویل اور اقدار کی شخصی تشکیل کی جدوجہد میں مصروف رہتا ہے۔ جو علم کی بنیاد کسی قسم کی اذعانیت (DOGMATISM) پر نہیں رکھتا' بلکہ فطرت کی کھلی کتاب کو اپنے علم' تجربے اور وجدان کی روشنی میں پڑھنے کا خواہاں ہوتا ہے۔ دوسرا ماخذ اس تکنیک کا ہمیں غالب کے دور کے تاریخی تقاضوں میں تلاش کرنا چاہیے۔ غالب نے جس عہد میں آنکھیں کھولیں وہ انتشار' عدم توازن اور اچانک اور حیرت انگیز انقلاب کا زمانہ تھا۔ پرانا جاگیرداری نظام دم توڑ رہا تھا۔ مغرب کی لائی ہوئی سرمایہ داری آہستہ آہستہ اس کی جگہ لے رہی تھی۔ طبقاتی امتیازات اور اختلافات واضح اور گہرے ہوتے جا رہے تھے۔ پرانے علوم اور عقیدوں کی جگہ نئے علوم اور عقیدوں کی ترویج و اشاعت شروع ہو گئی تھی۔ غالب اپنے دور سے ناآسودہ بھی تھے' نئی تبدیلیوں کا خیر مقدم بھی کرتے تھے لیکن پھر بھی ان کے آئینۂ ادراک میں مستقبل کی تعبیری صورت پوری طرح جلوہ فگن نہیں ہوئی تھی۔ انگلستان میں شروع سترھویں صدی کا زمانہ انسانی فکر کی تاریخ میں ابتدا سے لے کر اب تک اپنی نظیر نہیں رکھتا۔ بے شک خانہ جنگی کے اثرات نے سیاسی زندگی کے سمندر میں ہلچل سی ڈال دی تھی۔ لیکن اسی دوران سیاسی افکار کا ارتقاء بھی عمل میں آیا اور انسانی فکر اور تجربے کی حدود بھی وسیع ہوئیں۔ از منۂ وسطیٰ سے لے کر نشاۃ ثانیہ تک جو تبدیلیاں عمل میں آئی تھیں۔ وہ

ایک نئی سمت میں بڑھیں اور سائنس کی ترقیات نے پوری زندگی کے نقشے کو یکسر بدل ڈالا۔ ہندوستان میں بھی تاریخی شعور تیزی کے ساتھ مختلف منزلیں طے کر رہا تھا اور زندگی کی خاکستر سے ایک نیا شعلہ جوالا بلند ہو رہا تھا۔ لیکن یہ اندازہ لگانا آسان نہ تھا کہ آئندہ رنگ محفل کیا ہوگا۔ شاعری میں اس کا نتیجہ ایک وحدت پسند ادراک کی صورت میں نمایاں ہوا۔ اس اجمال کی تفصیل یہ ہے کہ جب عقائد اور معاشرے کے ڈھانچے میں اضمحلال کے عناصر نمایاں ہوتے ہیں' اور سماج ایک فیصلہ کن موڑ پر پہنچ جاتی ہے' تو شاعر اپنی تخلیقی صلاحیتوں کو زیادہ جسارت کے ساتھ بروئے کار لاتا ہے۔ بیرونی خلفشار پر قابو پانے کے لیے وہ ایک نئے اندرونی نظم پر زور دیتا ہے۔ غالب کے ہاں جو تشکیک ہے اس کے عوامل بھی دہرے ہیں:

ہیں آج کیوں ذلیل کہ کل تک نہ تھی پسند
گستاخی فرشتہ ہماری جناب میں

یارب زمانہ مجھ کو مٹاتا ہے کس لیے
لوح جہاں پہ حرف مکرر نہیں ہوں میں

جاں کیوں نکلنے لگتی ہے تن سے دم سماع
گر وہ صدا سمائی ہے چنگ و رباب میں

ہم کو معلوم ہے جنت کی حقیقت لیکن
دل کے خوش رکھنے کو غالب یہ خیال اچھا ہے

جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود
پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے؟

یہ پری چہرہ لوگ کیسے ہیں؟
غمزہ و عشوہ و ادا کیا ہے؟

شکن زلف عنبریں کیوں ہے؟

نگہ چشم سرمہ سا کیا ہے؟
سبزہ و گل کہاں سے آئے ہیں؟
ابر کیا چیز ہے؟ ہوا کیا ہے؟

غالب کے ہاں احساس اور تمثیلی پیکر کے درمیان جو مکمل ہم آہنگی اور تطابق و توافق پایا جاتا ہے' اس کی تشریح اشعار کے ذریعہ کی جا چکی۔ اس کے مماثل ایک اور خصوصیت ہے اور وہ یہ کہ غالب نکتہ سنجی (WIT) کے بھی بڑے دلدادہ اور ماہر ہیں۔ بات میں بات پیدا کرنا بھی فعال ذہن کی ایک نمایاں خصوصیت ہے' ذہن کو ایک خیال سے دوسرے خیال تک پہنچانا اور مختلف تمثیلی پیکروں کو ایک دوسرے کے ساتھ اس طرح مربوط کرنا کہ ان کا مجموعی تاثر' وحدت کا تاثر ہو' آسان کام نہیں۔ نکتہ سنجی بھی دو قسم کی ہوتی ہے' یعنی لفظی اور معنوی۔ لفظی نکتہ سنجی کا محرک صرف اپنی سطحی قسم کی برتری اور سبقت کا احساس ہوتا ہے۔ معنوی نکتہ سنجی کا مقصد تجربے کے متضاد' متخالف اور پیچیدہ عناصر اور پہلوؤں کا ادراک کرنا ہے' اور انھیں اپنے شاعرانہ شعور میں سمو کر اس طرح پیش کرنا کہ اس سے قاری کے ذہن میں جودت پیدا ہو۔ غالب کے ہاں معنوی نکتہ سنجی پر زور زیادہ' لفظی پر کم ہے۔ اس معاملے میں وہ مومن سے ممتاز اور برتر ہیں۔ جس طرح مومن کے تجربات غالب کے تجربات کے مقابلے میں پر تصنع اور کم وزن معلوم ہوتے ہیں' اسی طرح مومن لفظی صناعی اور نکتہ آفرینی پر زور دیتے ہیں۔ غالب معنوی نکتہ آفرینی پر۔ ایک خیال یا تاثر کے مختلف پہلوؤں کو پالینا اور انھیں اس طرح اظہار بیان کی گرفت میں لانا کہ کسی طرح کی تعقید نہ پیدا ہو' شاعر کی ذہنی فعالیت کی دلیل بھی ہے اور اس کی فنی پختگی کی بھی۔ اگر غالب اپنے معاصر دوستوں کے مشورے اور اپنی طبیعت کے فطری انتظام کے بموجب اپنے آپ کو بیدل کے منفی اثر سے آزاد نہ کر لیتے تو ان کی نکتہ آفرینی میں وہ سلاست' گہرائی اور معنویت نہ پیدا ہو سکتی' جو ان کا طرۂ امتیاز ہے۔ بلکہ ان کے بیشتر اشعار ایک قسم کی ناگوار اور ناپسندیدہ ذہنی ریاضت کا عکس ہو

کر رہ جاتے۔ اس خاص میدان میں غالب نے جو نمایاں کامیابی حاصل کی ہو اور جس طرح ان کے کلام کے مطالعے سے کسی خاص تجربے اور مشاہدے کے جتنے پہلو غیر متوقع طور سے سامنے آتے ہیں۔ ان کی وضاحت شاید ان چند چند اشعار سے ہو سکے:

سراپا رہنِ عشق و ناگزیرِ الفتِ ہستی
عبادت برق کی کرتا ہوں اور افسوس حاصل کا

بسکہ ہوں غالب اسیری میں بھی آتش زیرپا
موئے آتش دیدہ ہے حلقہ مری زنجیر کا

نہ ہو حسنِ تماشا دوست رسوا بے وفائی کا
بہ مہرِ صد نظر ثابت ہے دعویٰ پارسائی کا

مشہدِ عاشق سے کوسوں تک جو اگتی ہے حنا
کس قدر یارب ہلاکِ حسرتِ پابوس تھا

تم شہر میں ہو تو ہمیں کیا غم جب اٹھیں گے
لے آئیں گے بازار سے جاکر دل و جاں اور

حسرتِ لذتِ آزار رہی جاتی ہے
جادۂ راہِ وفا جز دمِ شمشیر نہیں

نظر لگے نہ کہیں ان کے دست و بازو کو
یہ لوگ کیوں مرے زخمِ جگر کو دیکھتے ہیں

سب رقیبوں سے ہوں ناخوش پر زنانِ مصر سے
ہے زلیخا خوش کہ محوِ ماہِ کنعاں ہو گئیں

یہ فتنہ آدمی کی خانہ ویرانی کو کیا کم ہے

ہوئے تم دوست جس کے دشمن اس کا آسماں کیوں ہو

انھیں منظور اپنے زخمیوں کا دیکھ آنا تھا
اٹھے تھے سیرِ گل کو دیکھنا شوخی بہانے کی

سایہ میرا مجھ سے مثلِ دود بھاگے ہے اسد
پاس مجھ آتش بجاں کے کس سے ٹھہرا جائے ہے

قید میں یعقوب نے لی گو نہ یوسف کی خبر
لیکن آنکھیں روزنِ دیوارِ زنداں ہو گئیں

رگ و پے میں جب اترے زہرِ غم تب دیکھئے کیا ہو
ابھی تو تلخیِ کام و دہن کی آزمائش ہے

ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہش پہ دم نکلے
بہت نکلے مرے ارمان لیکن پھر بھی کم نکلے

آئینہ کیوں نہ دوں کہ تماشا کہیں جسے
ایسا کہاں سے لاؤں کہ تجھ سا کہیں جسے

ناکردہ گناہوں کی بھی حسرت کی ملے داد
یارب اگر ان کردہ گناہوں کی سزا ہے

شوق اس دشت میں دوڑائے ہے مجھ کو کہ جہاں
جادہ غیر از نگہِ دیدۂ تصویر نہیں

بجا ہے گر نہ سنے نالہائے بلبلِ زار
کہ گوشِ گل نمِ شبنم سے پنبہ آگیں ہے

مدعا محوِ تماشائے شکستِ دل ہے
آئینہ خانے میں کوئی لیے جاتا ہے مجھے

غالب کی شاعری پہلو دار شاعری ہے۔ اس سے میرا اشارہ ان اشعار کی طرف نہیں، جن کی خوبیاں سب سے پہلے حالی کی ژرف نگاہی نے پہچانیں اور نمایاں کیں۔ گو ایسے اشعار کو بھی جن میں ایک سے زیادہ مفہوم نکلیں غالب کی قوت گویائی کا اعجاز کہنا چاہیے، اور اس سے کلام غالب کے دل نشیں ابہام پر روشنی پڑتی ہے، میرا مقصد یہ ظاہر کرنا ہے کہ غالب کے ہاں ایسے اشعار کافی تعداد میں ملتے ہیں جن کی تفسیر شیکسپیئر کی عظیم ڈرامائی شاعری کی طرح ہم مختلف سطحوں پر کر سکتے ہیں۔ غزل کی شاعری میں جو حد درجہ داخلیت ہوتی ہے، اس کا ایک لازمی نتیجہ یہ ہے کہ ہم کسی واقعے کو کسی شعر کے ساتھ کامل وثوق کی بناء پر تطبیق نہیں دے سکتے۔ لیکن غزل کی داخلی فضا اس کے زمانۂ تحریر اور اس کے پس پشت خارجی محرکات کا وسیع روشنی میں مطالعہ کرنے کے بعد ہم حقیقت کے قریب قریب ضرور پہنچ سکتے ہیں۔ غزل گو شاعر کا شعور بہت ہی پیچ در پیچ ہوتا ہے اور غزل کی رمزیت تعبیر و تفسیر کے کام کو اور بھی مشکل بنا دیتی ہے، خارجی حقیقتیں کی غزل گو شاعر کے ادراک اور شعور میں جذب ہو چکنے کے بعد کچھ ایسی قلب ماہیت ہو جاتی ہے کہ ان کا اصلی رنگ پہچاننا خاصا دشوار ہوتا ہے۔ اس کے لئے بہت سے حجابات کو اٹھانا پڑتا ہے، اور شاعرانہ اشاریت اور خارجی موثرات کے درمیان مطابقت قائم کرنے کے عمل میں حزم و احتیاط برتنی پڑتی ہے۔ قیاس چاہتا ہے کہ اردو کے غزل گو شعراء اپنے عہد کے تاریخی، سیاسی اور معاشی میلانات اور تحریکات کا ضرور شعور رکھتے ہوں گے۔ بصورت دیگر اردو غزل کا پورا سرمایہ غرق مئے ناب کر دینے کے قابل ٹھہرتا ہے۔ غالب جیسا حساس اور باہوش شاعر اپنے گرد و پیش کے حالات و حوادث سے کیونکر بے گانہ رہ سکتا تھا۔ غالب کے خطوط سے ان کے عہد کی ایک حد تک ذہنی اور بڑی حد تک سماجی تاریخ مرتب کی جا سکتی ہے۔ شاعری جو نثر کے مقابلے میں کہیں زیادہ غالب کے حساس اور مرتعش ادراک کی تصویر ہے، فضا کی اس اداسی، بے چینی اور غم گینی سے مملو ہے جو ایک زوال آمادہ تہذیب نے پیدا کی تھی۔ غالب کے ان اشعار کا تجزیہ، جو ان کے فلسفیانہ

تصورات کی نمائندگی کرتے ہیں' اس سے قبل کیا جاچکا' وہ اشعار بھی درج کیے جاچکے' جن میں بالصراحت ان کے عشقیہ جذبات اور واردات قلبیہ کا بیان ہمیں ملتا ہے۔ لیکن غالب کے بہت سے اشعار ایسے بھی ہیں جن کی تفسیر فلسفیانہ سیاسی اور عمرانی سطح پر بیک وقت کی جا سکتی ہے' اور انہی اشعار کو ذہن میں رکھتے ہوئے میں نے غالب کی شاعری کو پہلو دار کہا ہے۔ ایسے اشعار ان ترشے ہوئے ہیروں کی مانند ہیں' جن کی آب و تاب اور خیرگی سے ہم ہر زاویۂ نگاہ سے لطف اندوز ہو سکتے ہیں۔ یک طرفہ شعر کہنا شاعر کی محدود استعداد کی' اور یک طرفہ تفسیر پیش کرنا تنقید نگار کی تہی مائیگی اور کوتاہ بینی کی دلیل ہے۔ صاف اور سادہ شعر کہنے میں خوبی ضرور ہے۔ لیکن بڑائی نہیں۔ خوبی اس لئے کہ شعر میں صفائی' سادگی اور مزہ اس وقت پیدا ہوتا ہے جب کہ ایک طرف خیالات' جذبات اور مشاہدات کے مرکب میں گنجلک پن نہ ہو' اور دوسرے زبان کے لامحدود پوشیدہ امکانات اور وسائل پر شاعر کو پوری قدرت حاصل ہو۔ لیکن شعر کی قدر و قیمت بیک وقت مواد کی معنی خیزی اور شاعر کے لسانی شعور' دونوں سے متعین ہوتی ہے۔ چھوٹے خیالات پر الفاظ کی قبا کا راست بیٹھ جانا محل حیرت نہیں ہے گہرے خیالات' نازک احساسات اور خوردبینی مشاہدات کو ترشے ہوئے تمثیلی پیکروں میں اس طرح منتقل کر دینا کہ ان سے شاعرانہ اشاریت کی شعاعیں پھوٹ نکلیں' یہی بڑی کامیاب اور زندہ رہنے والی شاعری کی علامت ہے۔ پھر اس مواد میں ایسی عمومیت اور وسعت پیدا کر دینا کہ انہیں ہر دور میں مختلف صلاحتیں' رجحانات اور علمی' سیاسی اور نفسیاتی شعور رکھنے والے اپنی اپنی پسند' قوت فیصلہ اور بصیرت کے مطابق سمجھ اور سمجھا سکیں' یہ بھی معمولی کام نہیں' اسی لیے کسی بڑے شاعر کے مطالعے اور محاکمے کے لیے نہ صرف علم کی ہمہ گیری' بلکہ نقطۂ نظر کی وسعت بھی ضروری ہے۔ اگر اس معاملے میں اس مفروضے کو' جو ابھی بیان کیا گیا' صحیح تسلیم کر لیا جائے تو کیا یہ اشعار مندرجہ بالا خصوصیات کے حامل نہیں ہیں؟:

دل میں ذوقِ وصلِ و یادِ یار تک باقی نہیں
آگ اس گھر میں لگی ایسی کہ جو تھا جل گیا

نظر میں ہے ہماری جادۂ راہِ فنا غالب
کہ یہ شیرازہ ہے عالم کے اجزائے پریشاں کا

دل تا جگر کہ ساحلِ دریائے خوں ہے اب
اس رہ گزر میں جلوۂ گل آگے گرد تھا

وائے دیوانگیِ شوق کہ ہر دم مجھ کو
آپ جانا ادھر اور آپ ہی حیراں ہونا

کچھ نہ کی اپنے جنونِ نارسا نے ورنہ یاں
ذرہ ذرہ روکشِ خورشیدِ عالمتاب تھا

ابنِ مریم ہوا کرے کوئی
میرے دکھ کی دوا کرے کوئی

ہیں آج کیوں ذلیل کہ کل تک نہ تھی پسند
گستاخیِ فرشتہ ہماری جناب میں

گھر ہمارا جو نہ روتے بھی تو ویراں ہوتا
بحر اگر بحر نہ ہوتا تو بیاباں ہوتا

رات دن گردش میں ہیں سات آسماں
ہو رہے گا کچھ نہ کچھ گھبرائیں کیا

جاتا ہوں داغِ حسرتِ ہستی لیے ہوئے
ہوں شمعِ کشتہ درخورِ محفل نہیں رہا

نہ گلِ نغمہ ہوں نہ پردۂ ساز
میں ہوں اپنی شکست کی آواز

غم ہستی کا اسد کس سے ہو جز مرگ علاج
شمع ہر رنگ میں جلتی ہے سحر ہونے تک

ہیں زوال آمادہ اجزا آفرینش کے تمام
مہر گردوں ہے چراغ رہ گزار باد یاں
کس کو سناؤں حسرت اظہار کا گلہ
دل فرد جمع و خرچ زباں ہائے لال ہے
صد جلوہ روبرو ہے جو مژگاں اٹھائیے
طاقت کہاں کہ دید کا احساں اٹھائیے
ظلمت کدہ میں میرے شب غم کا جوش ہے
اک شمع ہے دلیل سحر سو خموش ہے
یا شب کو دیکھتے تھے کہ ہر گوشۂ بساط
دامان باغبان و کف گل فروش ہے
یا صبحدم جو دیکھیے آکر تو بزم میں
نے وہ سرود و سوز نہ جوش و خروش ہے
داغ فراق صحبت شب کی جلی ہوئی
اک شمع رہ گئی ہے سو وہ بھی خموش ہے
مری تعمیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی کی
ہیولیٰ برق خرمن کا ہے خون گرم دہقان کا

کلام غالب کے تعشقی رنگ کا پتہ بعض ان تراکیب سے بھی چلتا ہے جو ان کے ہاں تواتر اور تسلسل کے ساتھ استعمال کی گئی ہیں ان میں سے چند یہ ہیں: وادیٔ خیال، دامان

خیال، گذرگاہ خیال، محشر خیال، جوہر اندیشہ، زانوئے تامل، پہلوئے اندیشہ، حیرت آباد تمنا، برگ ادراک وغیرہ وغیرہ۔ میں نے ان کا ذکر خاص طور سے اس لیے کیا کیونکہ ان بہت سی شہادتوں کے علاوہ جو ہم نے اب تک اپنے دعوی کے ثبوت میں پیش کی ہیں، ان تراکیب کا کلام غالب میں منتشر ہونا ہماری دلیل کو اور محکم کرتا ہے۔ گو اقبال اور دوسرے بڑے شاعروں کی طرح غالب نے "جامہ حرف" کی تنگی کی شکایت کی ہے مگر چونکہ الفاظ ہی حقیقت کے ابلاغ کا واحد ذریعہ ہیں اور فیضان اور اسلوب بیان کے اعمال متوازی چلتے ہیں۔ اس لیے اگر ہم کسی شاعر کے ادراک کے متعلق کوئی فیصلہ اس کی تراکیب کی اشارتی کیفیت کی بناء پر کریں، تو یہ غالباً بے جا نہ ہوگا اور اس لیے ہم یہ کہنے میں حق بجانب ہیں کہ غالب کی شاعرانہ فکر اور رنگ طبیعت پر ان کی مخصوص تراکیب کے استعمال سے کافی روشنی پڑتی ہے۔

غالب کی شاعری کی ایک اہم خصوصیت، جو ان کے اور سترھویں صدی کے برطانوی شاعر جون ڈن کے ہاں مشترک ہے، رمز بلیغ (CONCEIT) کا استعمال ہے۔ اس فنی اصطلاح کا مفہوم یہ ہے کہ کسی تاثر، جذبے یا خیال کی تشریح کے لیے ایسی دو اشیاء کے درمیان مشابہت و مماثلت قائم اور ظاہر کی جائے، جو بادی النظر میں ایک دوسرے سے براصل دور ہوں، لیکن جن میں ایک اندرونی ربط متعین کیا جا سکے۔ رمز بلیغ کی تعریف ڈاکٹر جانسن نے یہ کی تھی کہ یہ غیر مشابہ تخیلی پیکروں کا مجموعہ ہے، یا ان اشیا کے درمیان جو بظاہر مختلف ہوں، مخفی مشابہتوں کی تلاش ہے"۔ رمز بلیغ کی بنیاد ذہن کی دراکی پر زیادہ اور مماثلتوں کے دو ٹوک صحیح ہونے پر کم ہے۔ جذبے اور تخیلی پیکر کے درمیان خلاف معمول رشتے قائم کرنے کے لیے شاعر اپنے حافظے کے لامحدود خزانوں کو کنگھالتا ہے، اور دور و نزدیک کی اشیاء کو بالمقابل جمع کرتا ہے۔ اس طرح ذہنی عادتوں کی مسلسل شکست ہوتی رہتی ہے، چونکہ تخیلی پیکر کی تعمیر میں تناسب باطنی کو مد نظر نہیں رکھا جاتا، اس لیے شعر کے پوشیدہ امکانات احساس حیرت کے ساتھ ہویدا ہو کر آتے ہیں۔ رمز بلیغ میں اشاریت، حسن آفرینی

اور اختصار و بلاغت، یہ سب عناصر پائے جاتے ہیں۔ رمز بلیغ کی ایک صاف اور سادہ مثال داغ کے اس شعر میں موجود ہے:

نہ پوچھیے مرے روزِ سیاہ کی ظلمت
چراغ لے کے جو ڈھونڈا، تو آفتاب نہ تھا

مبالغہ تو رمز بلیغ کی ہیئت ترکیبی میں شامل ہے، اور ایک طرح کا تناؤ اور تذبذب بھی۔ مگر اس کے عقب میں فکار کی جو کیفیت پائی جاتی ہے، وہ بھی اسی قدر ضروری ہے۔ اس سے پڑھنے والے کے ذہن اور ادراک میں جو ایک نوع کی جودت اور تحیر پیدا ہوتی ہے، اور جو انوکھے رشتے اسے بظاہر اجمل، بے جوڑ اشیاء کے درمیان نظر آنے لگتے ہیں، وہی اس کے استعمال کا جواز ہیں۔ ان غیر متعلق اشیاء کے درمیان جنہیں شاعر کی زبردست قوت متخیلہ و متفکرہ ایک مرکز پر جمع کر دیتی ہے، شاعر کی نظریں ایک اندرونی وابستگی تلاش کر لیتی ہیں، وہ ان کے اختلاف کو تسلیم کرنے کے باوجود ان کی یگانگت کا احساس دلاتی ہیں۔ اور وہ مختلف تمثیلی پیکر جس تانے بانے میں پیوست کیے جاتے ہیں، اس میں ایک طرح کی استواری پائی جاتی ہے۔ غالب کے کلام میں پیچیدہ مگر کامیاب رمز بلیغ کی مثالیں بہت سے اشعار میں ملتی ہیں۔ اس مثال کے لیے ان اشعار پر غور کیجیے

دل نہیں تجھ کو دکھاتا ورنہ داغوں کی بہار
اس چراغاں کا کروں کیا، کارفرما جل گیا

ہیں بسکہ جوشِ بادہ سے شیشے اچھل رہے
ہر گوشۂ بساط ہے سر شیشہ باز کا

چھوڑا مہِ نخشب کی طرح دستِ قضا نے
خورشید ہنوز اس کے برابر نہ ہوا تھا

خانہ ویراں سازیٔ حیرت تماشا کیجئے
صورت نقش قدم ہوں رفتۂ رفتار دوست

نہ چھوڑی حضرت یوسف نے یاں بھی خانہ آرائی
سفیدی دیدۂ یعقوب کی پھرتی ہے زنداں پر

چشم خوباں خامشی میں بھی نوا پرداز ہے
سرمہ تو کہوے کہ دود شعلہ آواز ہے

پیکر عشاق ساز طالع نا ساز ہے
نالہ گویا گردش سیارہ کی آواز ہے

درکار ہے شگفتن گلہائے عیش کو
صبح بہار پنبۂ مینا کہیں جسے

چھڑکے ہے شبنم آئینۂ برگ گل پر آب
اے عندلیب وقت وداع بہار ہے

لیکن اگر رمز بلیغ میں تخیل کی کارفرمائی پوری طرح موجود نہ ہو، اور تخیلی پیکر اور احساس کے درمیان سچا امتزاج نہ پیدا ہو سکے تو پھر وہ ایک طرح کی عالمانہ سخن سازی یا تکیہ فن (MANNERISM) بن جاتی ہے۔ غالب کے ہاں اس قبیل یافتہ رمز بلیغ کی مثالیں بھی نایاب نہیں ہیں مگر اس سے ان کی قادر الکلامی پر کوئی حرف نہیں آتا۔ چند مثالیں یہ ہیں:

میں عدم سے بھی پرے ہوں ورنہ غافل بارہا
میری آہ آتشیں سے بال عنقا جل گیا

شمار سبحہ مرغوب بت مشکل پسند آیا
تماشائے بیک کف بردن صد دل پسند آیا

مری تعمیر میں مضمر ہے ایک صورت خرابی کی
ہیولیٰ برقِ خرمن کا ہے خونِ گرم دہقاں کا

کیا بدگماں ہے مجھ سے کہ آئینے میں مرے
طوطی کا عکس سمجھے ہے زنگار دیکھ کر

برنگِ کاغذِ آتش زدہ نیرنگِ بیتابی
ہزار آئینہ! دل باندھے ہے بالِ یک تپیدن پر

دلِ آشفتگاں خالِ کنجِ دہن کے
سویدا میں سیرِ عدم دیکھتے ہیں

مری ہستی فضائے حیرت آبادِ تمنا ہے
جسے کہتے ہیں نالہ وہ اسی عالم کا عنقا ہے

مشابہت کا یہ وسیلہ اختیار کرنے میں جو ایک طرح کی صنعت کاری (ARTIFICE) کو دخل ہے، اس سے اس قسم کی شاعری کے تعقلی رجحان کا پتہ چلتا ہے۔ لیکن اس کے باوجود ایسے کلام کی تہ میں بھی شعریت پائی جاسکتی ہے۔ کالرج کی رائے بھی یہی ہے کہ تخیل کے عمل کے لیے بیدار قوت کا فیصلہ درکار ہے اور تخیل اور عقل کے وظائف اتنے متضاد اور متخالف نہیں ہیں، جتنے بظاہر معلوم ہوتے یا سمجھے جاتے ہیں۔ بلکہ یہ کہنا زیادہ صحیح ہوگا کہ تخیل کے عمل میں عقل کی کارفرمائی موجود ہوتی ہے، بالکل اسی طرح جیسے عقل کی انتہائی بلندیوں تک رسائی بعض اوقات چشم زدن میں تخیل کی مدد سے ممکن ہوجاتی ہے۔ غالب اور ڈن دونوں کے ہاں ہمیں عقل اور تخیل یا فکر اور جذبہ خلط ملط ہوتے نظر آتے ہیں۔ وہ دونوں فکر کو براہ راست احساس میں تبدیل کردینے کی صلاحیت رکھتے ہیں، اور فکر کا احساس اس طرح کرتے ہیں، جس طرح ایلیٹ کے بقول گلاب کی خوشبو کا۔ اسی لئے اس نے اس خصوصیت کو عظیم شاعری کی پہچان بتایا ہے۔ ملٹن کی شاعری پر اس نے جو تنقید کی تھی،

اس کی بنیاد میں یہی مفروضہ تھا کہ اس کے ہاں اس قسم کے وحدت پسند ادراک کا فقدان پایا جاتا ہے جس کی وجہ سے ایلیٹ کے نزدیک ملٹن نے انگریزی شاعری کی روایت کو نقصان پہنچایا ہے۔

ایسی شاعری کا تصور اس وقت ہوتا ہے جب شعری وسائل کی حدیں بہت وسیع ہو جاتی ہیں' اور شاعر ایک قسم کے تجربے سے دوسرے قسم کے تجربے کی طرف ذہنی سفر آسانی سے کر سکتا ہے۔ جس طرح ڈن اپنی عشقیہ نظموں میں متکلمانہ دینیات' قانون' جغرافیہ' سائنسی علوم اور حبرک اور طوث محبت کی روایتوں سے بے دھڑک استفادہ کرتا ہے' اسی طرح غالب بھی متداول علوم یعنی اخلاق' فلسفہ' طب' قانون اور اسلامی اساطیری نظام سے فیض اٹھاتے ہیں۔ یہ سب ماخذ واقعی اور براہ راست تجربے پر مستزاد ہیں۔ ایلیٹ کی رائے کے بموجب عام آدمی کے تجربے میں انتشار' بے قاعدگی اور جزویت پائی جاتی ہے۔ شاعر کے تجربات' خواہ وہ کتنے ہی مختلف النوع ہوں اور کتنے ہی مختلف سرچشموں سے حاصل کیے گئے ہوں' برابر کلیات میں تبدیل ہوتے رہتے ہیں۔ ایسے شاعر کو یہ خاص حق حاصل ہوتا ہے کہ وہ مختلف ذہنی دنیاؤں کو اپنی تمگ و تازکی جولانگاہ بنائے' اور حسب خواہش علوم و فنون سے مستعار اصطلاحوں میں اپنے بنیادی تجربوں کو بیان کرے۔ اس سے اس کی شعری کائنات میں ایک طرح کی فراخی پیدا ہو جاتی ہے' اور پڑھنے والے کو اس کی ذہنی مستعدی اور جذب و نفوذ کی استعداد کا بھی اندازہ ہوتا ہے' اور داخلی جذبے کے گوشے سمٹنے کے بجائے لسیط ہو جاتے ہیں۔ ایلیٹ نے کہا ہے کہ شاعر خواہ کسی کی محبت کا اسیر ہو' یا اسپنوزا کے مطالعے میں غرق ہو' اور چاہے ان تجربوں کا آپس میں یا ٹائپ کی مشین کے شور اور کھانا پکنے کی خوشبو سے کوئی علاقہ نہ ہو' لیکن شاعر کے ادراک میں یہ تمام اصل' بے جوڑ تجربات اپنی لاتعلقی برقرار نہیں رکھ سکتے' بلکہ برابر ایک دوسرے میں مدغم ہوتے رہتے ہیں۔ غالب نے ایک جگہ مادے کی غیر فنا پذیری کے مسئلے کو غزل کی زبان میں یوں بیان کیا ہے:

سب کہاں' کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہو گئیں
خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہو گئیں

اس مفہوم کے بہت سے اشعار ہمیں عمر خیام کے ہاں بھی ملتے ہیں۔ حیات کے ارتقاء کے مسئلے پر ڈاروِن سے بہت پہلے مسلمان مفکرین نے غور کیا تھا۔ چنانچہ فارابی' بو علی سینا' ابوالحسن اور مولانا روم کے نام اس سلسلے میں قابل ذکر ہیں۔ گو ان کے قیاسات سائنٹیفک صحت پر مبنی نہ تھے۔ تاہم انھیں اس امر کا وجدانی احساس تھا کہ حیات فی نفسہٖ آمادۂ ارتقاء ہے۔ تخلیقی ارتقاء کا جدید ترین نظریہ فرانسیسی فلسفی برگساں نے پیش کیا ہے۔ اور وہ عقل سے کہیں زیادہ وجدان کا قائل ہے۔ اقبال بھی اس کے نظریات سے متاثر ہوئے ہیں۔ غالب نے اس سلسلے میں اپنی شاعرانہ بصیرت کا اظہار اس طرح کیا ہے:

آرائشِ جمال سے فارغ نہیں ہنوز   پیشِ نظر ہے آئینہ دائم نقاب میں

ایک اور شعر میں سائنس کے ایک مسلمہ اصول سے فائدہ اٹھایا گیا ہے:

ضعف سے گریہ مبدل بہ دمِ سرد ہوا   باور آیا ہمیں پانی کا ہوا ہو جانا

ایک اور جگہ ایک ادنیٰ مشاہدے کو ذہن میں رکھ کر محبت کی کیفیت پر اس طرح استدلال کیا ہے:

آگ سے پانی میں بجھتے وقت اٹھتی ہے صدا
ہر کوئی درماندگی میں نالے سے ناچار ہے

غالب کو عقلی یا وجدانی طور پر اس کا بھی احساس تھا کہ فضائے بسیط سے اس طرف اور بھی سیارے موجود ہیں' جہاں حیات اسی طرح ارتقاء پذیر ہو سکتی ہے' جیسے کہ کرۂ زمین پر:

منظر اک بلندی پر اور ہم بنا سکتے   عرش سے پرے ہوتا کاش کہ مکاں اپنا

غالب کے افکار میں ارتقاء کے اس تصور کی طرف' جس کا سلسلہ قدیم اسلامی مفکرین اور برگساں سے ملتا ہے' ابھی اشارہ کیا گیا۔ بعض ایسے اشعار بھی غالب کے ہاں ملتے

ہیں' جن میں طب کے اصول سے مستفیض ہونے کی کوشش کی گئی ہے:

غنچہ پھر لگا کھلنے آج ہم نے اپنا دل
خوں کیا ہوا دیکھا' گم کیا ہوا پایا

مری تعمیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی کی
ہیولیٰ برق خرمن کا ہے' خون گرم دہقاں کا

نہ پوچھ سینۂ عاشق سے آب تیغ نگاہ
کہ زخم روزن در سے ہوا نکلتی ہے

جلتا ہے دل کہ کیوں نہ ہم اک بار جل گئے
اے ناتمامیٔ نفسِ شعلہ بار حیف

جی جلے ذوق فنا کی ناتمامی پر نہ کیوں
ہم نہیں جلتے نفس ہر چند آتش بار ہے

سب سے زیادہ دلچسپ وہ اشعار ہیں' جن میں قانون کی اصطلاحات میں حدیثِ دل بیان کی گئی ہے۔ ان اشعار کی اہمیت کا اندازہ سرسری مطالعے سے شاید نہ ہو' لیکن اگر ایک خاص پس منظر کے بالمقابل ان پر غور کیا جائے تو ان میں اس اصول کی تشریح نظر آئے گی' جو بیان کیا گیا۔ اصطلاحات کا یہ استعمال نہ اتفاقی ہے نہ بے معنی۔ دراصل ہمیں ان اشعار میں ان تجربات کا پرتو ملتا ہے' جو غالب کو اپنی اس پنشن کو جاری کرانے کے سلسلے میں متواتر ہوتے رہے' جو انھیں چچا کی جاگیر کے عوض ملی تھی۔ چونکہ اس معاملے نے غالب کو تمام عمر امید و بیم کی حالت میں رکھا۔ اس لیے ان کے وحدت پسند ادراک میں انگریزی عدالتوں میں حاصل شدہ تجربے' محبت کے شدید شخصی اور تخلیقی جذبے سے مخلوط ہو کر ایک کل میں تبدیل ہو گئے:

پھر کھلا ہے در عدالت ناز
گرم بازار فوجداری ہے

ہو رہا ہے جہان میں اندھیر
زلف کی پھر سررشتہ داری ہے
پھر کیا پارۂ جگر نے سوال
ایک فریاد و آہ و زاری ہے
پھر ہوئے ہیں گواہ عشق طلب
اشکباری کا حکم جاری ہے
دل و مژگاں کا جو مقدمہ تھا
آج پھر اس کی روبکاری ہے

غالب کا کلام ہندی مغل تمدن کی روح کا عکس پیش کرتا ہے۔ ان کے ہاں ہمیں انسان کی عظمت کا احساس، زندگی میں نئے امکانات کی تلاش کا جذبہ، قوی اور معنی خیز احساسات کو اظہار بیان میں لانے کی کوشش اور کائنات کی دل فریب اور دل کش اشیاء سے لطف اندوز ہونے کی حرص پوری طرح نظر آتی ہے۔ مغلوں کے زمانے میں یہ تمدن اپنی انتہائی بلندیوں تک پہنچ گیا تھا، اور اس کا اظہار زندگی کے مختلف شعبوں میں حیرت انگیز تکمیل، حسن اور نفاست کے ساتھ ہوا تھا۔ لیکن تاریخی ارتقاء کے تقاضوں کے مطابق اس تمدن کی ہیئت ترکیبی میں انتشار کے عناصر بروئے کار آنے لگے تھے۔ غالب کے ہاں ہمیں اس تمدن کے انحطاط اور زوال آمادگی کا احساس بھی ملتا ہے، اور اس افق کا بھی، جس پر نئے صنعتی تمدن کا آفتاب طلوع ہو رہا تھا۔ غالب نے پرانی تہذیب کی شکست و ریخت کا ماتم بھی کیا ہے، ان محفلوں کے منتشر ہو جانے پر آنسو بھی بہائے ہیں جن سے ماضی کا وزن و وقار وابستہ تھا۔ ان بستیوں کے اجڑنے کا نوحہ بھی کیا ہے، جن میں کبھی زندگی کا ہنگامہ گرم تھا۔ لیکن اس کے باوجود مجموعی طور پر ان کی شاعری کا لہجہ مائل بہ امید آفرینی ہے، کیونکہ ایک طرف تو ان کے مزاج میں وہ توازن اور احساس مزاج تھا، جو زندگی کے گرم و سرد اور سخت و سست کو ہموار

کر سکتا ہے' اور دوسری طرف قبولیت کی وہ استعداد ضبط کا وہ جوہر اور جمعیت پسندی کا وہ سہارا تھا' جو ایک نئے آدم کے تصور کا منتظر رہتا ہے' زندگی کی نئی تشکیل کر اپنا سکتا ہے اور فضا کی اداسی اور افسردگی سے امید کی کرنوں کو چھین سکتا ہے۔ غالب کی تصویر دیکھ کر دو تاثرات پیدا ہوتے ہیں' اول یہ کہ انھیں اپنی خودی کا گہرا احساس تھا' اور وہ اس زندگی کا مرتعش شعور رکھتے تھے' جو ان کے باطن میں ہنگامہ پرور تھی' اور دوسرے یہ کہ ان میں دیوزادوں جیسی فہم و فراست اور قوت فیصلہ تھی۔ غالب کے ہاں ہمیں جدید ذہن کا بڑا کامیاب نمونہ ملتا ہے۔ اس ذہن کی خصوصیات' اس کی ندرت' پیچیدگی' ذہنی اور جذباتی کشاکش کے باوجود توازن' وحدت اور ترتیب قائم کرنے کی طرف میلان کا پایا جانا ہیں۔ ان کی شاعری میں ایک ذہنی بیداری اور چوکنا پن نظر آتا ہے۔

غالب کی شاعری میں استعارے کا عمل

ہر تخلیقی فن کار کا سروکار اس واسطے سے ہوتا ہے جو حقیقت اور اس کے گوناگوں مظاہر کے درمیان موجود ہے' اور جسے وہ شخص' ممیز اور واضح کرنا چاہتا ہے۔ استعارہ محض ایک فنی تدبیر ہی نہیں ہے' بلکہ وسیلہ ہے ان دونوں کے درمیان ربط پیدا کرنے اور اسے پہچاننے کا۔ آغاز کار میں انسان اشیاء کا ادراک براہ راست طور پر اور بے جھجک کرنے کی صلاحیت رکھتا تھا' اور حقیقت اور ذہن انسانی کے مابین تعلق کسی فصل کا روادار نہیں تھا۔ زبان وجود میں آئی اشیاء کو نام دینے سے۔ شروع میں اشارہ کرنے والے یعنی Signifier اور مشارہ الیہ یعنی Signified کے درمیان پوری ہم آہنگی اور کامل مطابقت پائی جاتی تھی۔ یہ کہا گیا ہے کہ زبان تخلیقی لفظ کی جولا محدود اور غیر مختتم توانائی کا حامل تھا' انسانی سطح پر انکسار کی حیثیت رکھتی ہے۔ آغاز کار میں نام اور ہیئت ایک ہی کل کے دو اجزاء تھے۔ یعنی ان میں وحدت تامہ موجود تھی۔ غیر مظہر یعنی Unmanifest کی گہرائی اور سونے پن سے مظہریت کی طرف اقدام ہی زبان کو وجود میں لانے کا ذمے دار ہے۔ آوازوں اور حرفوں کا باہم پیوستہ سلسلہ اور ان کی تنظیم الوہی توانائی کو منتقل کرنے کا ایک وسیلہ ہے۔ یا بہ الفاظ دیگر یہ ایک طور کی ترسیم ہے' حقیقت کے ساختیوں یعنی Structures of Reality سے

عہدہ برآ ہونے کی۔ یہاں یہ اعتراض کیا جاسکتا ہے کہ یہ زبان کا بالکل ابتدائی اور الڑھ یعنی Naive تصور ہے۔ چنانچہ جب ہم اظہاریت کی اگلی اسٹیج پر پہنچتے ہیں' تو یہ محسوس کئے بغیر نہیں رہ سکتے کہ ساری فنی تعبیروں کی جڑ مماثلت یعنی Analogy کو متعین کرنے کے عمل میں پوشیدہ ہے۔ تشبیہ کیا ہے؟ یہ دو اشیاء یا معروضات کو مماثلت کی بنا پر ایک دوسرے سے قریب لانے کی کوشش کے مترادف ہے۔ یہ ایک سادہ عمل ہے جس میں بہت زیادہ ریاض یا کاوش درکار نہیں ہوتی' اور اس کا مقصد ہے تزئین و آرائش کا حصول۔ رمز بلیغ یعنی Conceit کے استعمال میں مماثلت ان اشیاء کیفیات یا تجربات کے درمیان قائم کرنا پڑتی ہے جو بادی النظر میں کوئی نقطۂ اتصال نہیں رکھتے اور جن کا تعلق ایسے منطقوں سے ہوتا ہے جو ایک دوسرے سے بمراحل دور کے جاسکتے ہیں۔ اس کا لازمی نتیجہ تناؤ یعنی Tension اور احساس حیرت کا پیدا ہوتا ہے اور بہجت و اہتزاز کا بھی۔ اس سے ذہن کو جودت اور کشادگی کا بھی تجربہ ہوتا ہے۔ اور ذہن پر زور ڈالنا بھی از بس ضروری ہے کہ اس کے بغیر مماثلت کا جواز واضح نہیں ہو سکتا۔ غالب کی شاعری میں اس کی متعدد مثالیں مل جائیں گی۔ چند ایک ملاحظہ کیجئے :

کاو کاو سخت جانی ہائے تنہائی نہ پوچھ
صبح کرنا شام کا لانا ہے جوئے شیر کا

دل نہیں تجھ کو دکھاتا ورنہ داغوں کی بہار
اس چراغاں کا کروں کیا کار فرما جل گیا

ہیں بسکہ جوش بادہ سے شیشے اچھل رہے
ہر گوشۂ بساط ہے سر شیشہ باز کا

چھوڑا نہ رشک نے کہ ترے گھر کا نام لوں

چھوڑا مہ نخشب کی طرح دست قضا نے
خورشید ہنوز اس کے برابر نہ ہوا تھا

خانہ ویراں سازئی وحشت تماشا کیجئے
صورت نقش قدم ہوں رفتۂ رفتار دوست
نہ چھوڑی حضرت یوسف نے یاں بھی خانہ آرائی
سفیدی دیدۂ یعقوب کی پھرتی ہے زنداں پر
چھڑکے ہے شبنم آئینہ برگ گل پہ آب
اے عندلیب وقت وداع بہار ہے
بسکہ ہوں غالب اسیری میں بھی آتش زیر پا
موئے آتش دیدہ ہے حلقہ مری زنجیر کا

لیکن کچھ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ جہاں رمز بلیغ کے استعمال میں ایک طرح کے شعوری ارادے اور دور کی کوڑی لانے کا عمل دخل ہے۔ وہاں استعارے میں مماثلت کی پہچان' دریافت اور انکشاف میں ایک نوع کی بے ساختگی اور اضطراری کیفیت نمایاں ہوتی ہے اور ادراک چشم زدن میں اسے اپنی گرفت میں لے آتا ہے۔ یہ کہا جاسکتا ہے کہ استعارے کے لغوی مفہوم میں جسے ہم کنایہ بالقصد بھی کہہ سکتے ہیں۔ یہ امر مستتر ہے کہ ہم معلوم کی کیفیت کو نامعلوم سے وابستہ کردیں یعنی یہ ایک نوع کی بہ سرعت انتقال ذہنی کا مطالبہ کرتا ہے اور اس سے توسیع مفہوم کا امکان بھی پیدا ہوتا ہے۔ بہ الفاظ دیگر تشبیہ کے معاملے میں ہم کم و بیش وہیں رہتے ہیں' جہاں اس سے پہلے تھے' لیکن استعارے کے ذریعے ہم کیفی کائنات یعنی Universe Of Quality کا بہت دور تک احاطہ کرسکتے ہیں۔ فرانسیسی مصنف Paul Ricoeur نے یہ بات بہت دلچسپ کہی ہے کہ منروا (Minerva) کی مانند جو جوپیٹر (Jupiter) کے سر سے برآمد ہوا تھا' استعارہ ادراک کے سریع عمل سے ظہور پذیر ہوتا ہے۔ ہم ایک بار پھر یہ سوال اپنے سامنے رکھنا چاہیں گے کہ شاعری میں استعارے کا تفاعل کیا ہے؟ کیا تشبیہ یا رمز بلیغ یا مماثلت اور تمثیل سے کام نہیں چل سکتا؟ یہ

الفاظ دیگر استعارے کے عمل میں وہ کونسی ایسی ندرت پنہاں ہے جس کے سبب اسے تخلیق شعر کے ضمن میں اولیت کا درجہ حاصل ہے؟ پیکر نگاری یا محاکات کے استعمال سے ہمیں مجرد خیال کی ایک مرئی تصویر ہاتھ آجاتی ہے۔ ہم ایک ایسے معروض کے روبرو آجاتے ہیں جس کا ادراک حواس ہی کی مدد سے ممکن ہے' یعنی خیال' جذبے میں فکر احساس میں اور تجریدیت' قطعیت اور جسمانیت میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ یہاں حواسیت اور تخیل کے متوازی اعمال حاوی نظر آتے ہیں اسی طرح رمز بلیغ کے استعمال میں تخیل ہی کی کارفرمائی کے طفیل ان مل' بے جوڑ' غیر مماثل اور بظاہر ایک دوسرے سے منقطع اور متفرق اشیاء کو ایک مرکز پر جمع کر دیا جاتا ہے۔ یعنی متضاد اور دور دراز گوشوں سے حاصل شدہ مواد کو ایک نقطے پر اکٹھا کر دیا جاتا ہے۔ عمومی طور پر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ استعارے کا وظیفہ ہے Sense یعنی مفہوم کو Sensible یعنی قابل احساس اکائی میں ضم یا منقلب کر دینا۔ یہاں نظر اس مرکز سے تجاوز کر جاتی ہے جہاں ہم ابھی موجود تھے۔ اور ان دیکھی خلاف قیاس دنیاؤں کو ہمارے سامنے پیش کر دیتی ہے۔ اور اس کا تمام تر انحصار ہمارے وسیلۂ ادراک پر ہوتا ہے۔ یہاں ہم قدم بہ قدم آگے نہیں بڑھتے' نہ دو اور دو چار اکائیوں کو پہلو بہ پہلو رکھتے ہیں۔ یہاں جمع تفریق کا عمل کارگر اور سودمند نہیں ہوتا۔ نہ یہاں یہ کہنے کی حاجت ہوتی ہے کہ فلاں شے فلاں دوسری شے کے موافق یا مانند ہے بلکہ ادراک اور تخیل ایک ہی جست خیز کے سہارے ہمیں معلوم سے نامعلوم' سادہ سے پیچیدہ اور علم اور واقفیت سے وجدان اور معرفت تک پہنچا دیتے ہیں۔ بہ الفاظ دیگر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ یہ بر ملا اظہار ترجمانی اور موازنے کا راستہ نہیں ہے بلکہ سرتاسر ایسے انکشاف کی راہ ہے جو کثیر المناصری' ہمہ وقت موجودگی یعنی Simultaneity اور وسعت کی طرف لے جاتی ہے۔ تشبیہ میں سجاوٹ اور تزئین و آرائش کا عنصر نمایاں ہوتا ہے اور چونکہ استعارہ بھی دبائی ہوئی یا چھپی ہوئی تشبیہ ہی ہے۔ اس لئے اس میں بھی دو یک رنگی اور رنگارنگی کی جلوہ سامانی نظر آتی ہے۔ استعارہ ہمیں پوری

حقیقت سے چشم زدن میں روشناس کراتا اور ہمکنار کردیتا ہے۔ تشبیہ میں بقول میرانیس ایک مضمون کو سو رنگ سے باندھنے کا اہتمام نظر آتا ہے۔ مثلاً اقبال کی نظم "حسن و عشق" (بانگ درا) کے یہ اشعار دیکھئے :

جس طرح ذوق ہے کشتی سیمیں قمر
نور خورشید کے طوفان میں ہنگام سحر
جیسے ہو جاتا ہے گم نور کا لے کر آنچل
چاندنی رات میں مہتاب کا ہمرنگ کنول
جلوۂ طور میں جیسے ید بیضائے کلیم
موجہ نکہت گلزار میں غنچے کی شمیم

ہے ترے سیل محبت میں یونہی دل میرا

یا غالب کے یہ اشعار :

بہ رنگ کاغذ آتش زدہ نیرنگ بے تابی
ہزار آئینۂ دل باندھے ہے بال یک تپیدن پر
ہجوم فکر سے دل مثل موج لرزے ہے
کہ شیشہ نازک و صہبا ہے آبگینہ گداز
حیرت سے تیرے جلوے کی از بسکہ ہیں بے کار
نور قطرۂ شبنم میں ہے جوں شمع بہ فانوس
ہر عضو غم سے ہے شکن آسا شکستہ دل
جوں زلف یار ہوں میں سراپا شکستہ دل
ہوں بہ وحشت انتظار آوارۂ دشت خیال
اک سفیدی مارتی ہے دور سے چشم غزال

دست رنگیں سے جو رخ پیدا کرے زلف رسا
شاخ گل میں ہوں نہاں جوں شانہ شمشاد و گل
بسکہ وہ چشم و چراغ محفل اغیار ہے
چپکے چپکے جلتے ہیں جوں شمع خلوت خانہ ہم
مضمون وصل ہاتھ نہ آیا مگر اسے
اب طائر پریدۂ رنگ حنا کہوں
ہو چکے ہم جادہ ساں صد بار قطع اور پھر ہنوز
زحمت یک پیرہن ہیں جوں دامن صحرا نہیں
چشم خوباں سے فروش تختہ زار ناز ہے
سرمہ گویا موج دود شعلہ آواز ہے
وہ تختہ سرشار تمنا ہوں کہ جس کو
ہر ذرہ بہ کیفیت ساغر نظر آوے

اس کے برعکس استعارہ ہمیں اشیاء کے باطن اور جوہر تک پہنچا دیتا ہے۔ اور سب سے بڑی بات یہ کہ یہاں تجربے اور تاثر کا نچوڑ اور اس کا عطر ملتا ہے۔ اس لئے اشیاء ایک باہم گروابستہ و پیوستہ اکائی کی حیثیت سے ہماری چشم بصیرت پر روشن ہو جاتی ہیں۔ اکثر یہ بھی کہا گیا ہے کہ دور اول کے شاعروں کے ہاں استعارے کا استعمال زیادہ ملتا ہے کیونکہ آغاز کار میں اشیاء تک رسائی براہ راست ہوتی ہے۔ پھر جیسے جیسے تہذیب میں ارتقاء کا عمل سامنے آتا ہے' اسی اعتبار سے تشبیہ کی اہمیت بڑھتی جاتی ہے۔ لیکن یہ کوئی قاعدہ کلیہ نہیں ہے۔ مثلاً ہم دیکھتے ہیں کہ ازمنہ وسطیٰ کے انگریزی شاعر چاسر کے ہاں تشبیہات کا ایک نگارخانہ نظر آتا ہے' جبکہ الزبیتھن دور کے آفاقی شاعر شیکسپیئر کے ہاں اس کے برعکس عموی طور سے شاعری میں محاورۂ گفتگو Language of Poetic Discourse استعارہ ہے۔ اسی

طرح یہ بھی کہا گیا ہے کہ بیانیہ شاعری میں تشبیہات کی جلوہ گری بیش از بیش نظر آتی ہے اور فلسفیانہ شاعری میں یا ایسی شاعری میں جو ادراک کی پیچیدگی کو منعکس کرتی ہے، استعارے کا عمل دخل توجہ کو اپنی جانب کھینچتا ہے۔ یہاں تک کہ بعض اوقات ایک پوری نظم یا غزل ہی ایک واحد اور مکمل استعارہ بن جاتی ہے مثلاً اقبال کی نظم "ساقی نامہ" مجسم توانائی یعنی Embodied Energy کا استعارہ کہی جا سکتی ہے۔ کبھی کبھی یہ بھی دیکھنے میں آیا ہے کہ بعض عظیم شاعروں جیسے شیکسپیئر اور غالب کے ہاں ہمیں استعارہ در استعارہ بھی ملتا ہے۔ مثلاً غالب کے اس شعر میں :

طلسم آئینہ زانوئے فکر ہے غافل
ہنوز حسن کو ہے سعی جلوہ افروزی

اور

فرصت آئینہ و پرواز عدم تا ہستی
ایک شرر بال دل و دیدہ چراغاں زدہ ہے

اس کے اسباب دو ہیں، اول اس مواد کی فراوانی، جو ایک فن پارے کی تخلیق کے عمل میں شاعر کے لیے نقطۂ آغاز تھا۔ اس ضمن میں اس کی نگاہ کا ایک مرکز سے دوسرے مرکز کی طرف بڑھنا اور دوسرے خود شاعر کی جودت فکر اور براقی طبع بلکہ سرعت انتقال ذہنی کہ وہ ایک ہی وجدانی لمحے میں ایک سے زیادہ مماثلتوں کو پالے اور انھیں معرض اظہار میں لانے کا بار اپنے سر لے سکتی ہے۔ ارسطو نے بوطیقا کے آخر آخر میں استعارے کے استعمال پر قدرت کو اعلیٰ درجے کے شاعر کی فطانت کی پہچان قرار دیا ہے۔

جیسا کہ پہلے بھی کہا گیا تھا شاعری اور استعارے کا وظیفہ ہے جذبات کی لفظ و بیان میں تقلیب۔ جسے سوسن لینگر کی معروف اصطلاحات Form اور Feeling کے ذریعے واضح کیا جا سکتا ہے۔ ٹی ۔ ایس ۔ ایلیٹ نے مجموعی طور پر اس رائے کا اظہار کیا ہے کہ شاعر کا

سروکار نہ فکر سے ہوتا ہے اور نہ اس کا کام خیالات کا اظہار ہے بلکہ اس کا اصل کام جذبات کی تشبیح اور تہذیب ہے اور انھیں ایک شفاف شکل میں پیش کرنا۔ ایلیٹ کے بیان کے پہلے حصے سے تو کلیتہ" اتفاق ممکن نہیں 'سوائے اس کے کہ ہم یہ کہیں کہ اس کا واسطہ محو فکر کی بجائے محسوس فکر سے ہوتا ہے۔ یا یہ کہیں کہ اس کا فنی طریق کار Iconic ہوتا ہے۔ لیکن آخری بات یقیناً صحیح معلوم ہوتی ہے۔ ہربرٹ ریڈ نے اپنی مشہور کتاب "انگریزی نثری اسلوب" میں یہ درست کہا ہے کہ استعارے کا عمل سرعت کے ساتھ تواتق کو روشنی میں لے آنا یا اسے منور کر دینا ہے۔ استعارے کے لئے یہ ضروری نہیں ہے کہ وہ بصری صفائی یعنی Visual Clarity کو لازماً" نمایاں کرے۔ اس کا اصلی کام حسی ارتعاشات میں تمیز کرنا ہے اور انھیں مجتمع کرنا بھی۔ اس لحاظ سے اگر دیکھا جائے تو یہ سونے کا عمل یعنی ایک طرح کا Fusing Process ہے۔ یہ بات بارہا کہی گئی ہے کہ کسی بھی استعاراتی بیان کے دو اجزاء ترکیبی ہوتے ہیں۔ پہلا وہ جسے اس کا موضوع قرار دے سکتے ہیں یا لسانیاتی محاورۂ بیان میں Concept اور جس پر گویا اصل توجہ مرکوز کی گئی ہے۔ آئی اے رچرڈز نے اسے Tenor کے لفظ سے تعبیر کیا ہے۔ اور وہ عنصر جسے اس توجہ کا ذریعہ بنایا جاتا ہے اسے اس محاورے کے مطابق Sound Image کا نام دیا گیا ہے۔ اور رچرڈز نے اسے Vehicle کہا ہے اور اس نے اس پر یہ اضافہ بھی کیا ہے کہ دونوں کے درمیان جتنا زیادہ بعد ہو گا یعنی ان دونوں کا تال میل جتنا غیر متوقع ہو گا' استعارہ اتنا ہی بلیغ اور حیرت انگیز یعنی Striking ہو گا۔ ان دونوں کے درمیان تعلق کو Focus Frame جیسے مرکب لفظ سے موسوم کیا جا سکتا ہے۔ عملاً" یہ دونوں اجزاء ایک وحدت میں مدغم ہوئے بغیر نہیں رہتے۔ فی الاصل یہ دونوں انفرادی طور سے اتنے اہم نہیں ہیں اور نہ الگ الگ استعارے ہی اہم ہوتے ہیں۔ بلکہ وہ پوری فضا "آہنگ" اور جھنکار یعنی Resonance اہم ہے جو مجموعی طور پر استعاراتی کائنات پر عکس افگن ہوتی ہے۔ کالرج نے اسے علوی جذبے یعنی

Dominant Passion کا نام دیا ہے۔ یہاں منطق کا گزر نہیں بلکہ یہ کہنا زیادہ صحیح ہوگا کہ استعارے غیر منطقی ہوتے ہیں۔ بہ الفاظ دیگر ان کا محاکاتی تفاعل یعنی Iconic Functioning زیادہ قابل توجہ ہوتی ہے۔

فنی سطح پر غالب کا اپنے عہد سے تعلق حقیقی انداز کا ہے۔ اس لئے کہ انہوں نے شاعری کو معنی آفرینی کے لئے برتا، قافیہ آرائی کے لئے نہیں۔ غزل کی شاعری میں قافیے کی پابندی شاعر کو مثبت طور پر پابند بھی کرتی ہے کہ انہی حدود کے اندر رہ کر وہ اپنے مافیہ کو ادا کر سکے اور اس پابندی کا غلط اور ناجائز فائدہ بھی اٹھایا جا سکتا ہے کہ محض قافیے کو نبھانے کے لئے اشعار کا دفتر کھول دیا جائے اور اس طرح غزل کا سارا تار و پود اور در و بست میکانکی بن کر رہ جائے۔ غالب نے ان پابندیوں کے اندر رہ کر جس سطح کی شاعری کی ہے، وہ ان کی ذہانت پر دلیل محکم ہے۔ غالب کے معاصرین میں سے ان کے ساتھ کبھی کبھی مومن کا نام بھی لیا جاتا ہے کہ ان کے ہاں نکتہ سنجی یعنی Wit کا عنصر غالب ہے اور اس لئے ان کے اشعار کی تفہیم میں قاری کو پہلی بار دشواری محسوس ہوتی ہے۔ لیکن ذکاوت کا یہ کھیل زیادہ تر لسانی سطح پر ہوتا ہے۔ معنوی سطح پر نہیں۔ وہ بسا اوقات شعر کو چیستاں بنانے پر ید طولیٰ رکھتے ہیں۔ لیکن ابہام اگر محض ابہام کی خاطر برتا جائے تو وہ ہمیں زیادہ دور تک نہیں لے جاتا۔ ایک اہم صنعت جو اس کے حصول کا ذریعہ بنتی ہے اسے Ellipsis کے لفظ سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ یعنی مفہوم کی بعض اکائیوں یا کل تجربے کے بعض اجزاء کو اس لئے ناتمام چھوڑ دیا جائے تاکہ پڑھنے والا اپنی قوت متخیلہ کو کام میں لا کر انہیں مکمل کر سکے۔ موجودہ دور کی تنقیدی حسیت فن شاعری کے جن عناصر پر زور دیتی ہے وہ تقریباً سب کے سب غالب کے ہاں پائے جاتے ہیں۔ یعنی ابہام کے علاوہ طنز، ذو معنویت، پیکر نگاری، استعاراتی بیان، رمز، بلیغ اور سب سے بڑھ کر استعارے کا استعمال اور فکر و جذبے کی باہمی آمیزش اور تناؤ اور تجنیس کا بیک وقت عمل۔ ان سب کے استعمال سے شاعری کا جوہر چمک اٹھتا ہے۔ اور وہ فرق واضح ہو جاتا

ہے جو بنیادی طور پر شعر اور غیر شعر کے درمیان ہے۔

شاعری کا اہم ترین وظیفہ اس مخصوص علم کا فراہم کرنا ہے جو حس اور غیر حس کے باہمی رد عمل سے پیدا ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ علم فلسفیانہ یا سائنسی علم سے مختلف ہے کیونکہ شاعر مقدمات کبریٰ و صغریٰ قائم نہیں کرتا بلکہ چشم زدن میں غیر محسوس طریقے پر اور اپنے بنیادی امکانات کے سہارے اشیاء کی ماہیت کو اپنی گرفت میں لانے کی کوشش کرتا ہے۔ یہ علم قیاسی نہیں' وجدانی ہوتا ہے۔ یہ ما قبل منطق' یعنی Pre-Logical بھی ہوتا ہے اور ما قبل تاریخ یعنی Proimitive بھی۔ استعارے کا استعمال شاعر کے ذہنی افق کو روشنی میں لاتا ہے کیونکہ جو علم اس کے ذریعے حاصل ہوتا ہے۔ اس کی نوعیت ایک انکشاف کی ہوتی ہے۔ تشبیہ میں مماثلت یعنی Similtude کو کھول کر ظاہر کیا جاتا ہے۔ استعارے میں ملفوف انداز میں۔ مزید برآں جہاں پیکر نگاری کے توسط سے اشیاء یا جذبات و احساسات کی حسی صورتیں یا شکلیں ہماری نظروں کے سامنے آجاتی ہیں وہاں استعارے کی بدولت نئی حقیقتیں ہم پر آشکار اور واضح ہوتی ہیں اور جن اشیاء یا جذبات و احساسات کے مابین کوئی نقطۂ اشتراک پہلے نظر نہیں آتا تھا' اسے اب ہم متعین کر سکتے اور پہچان لیتے ہیں۔ استعاروں کے استعمال ہی سے' دراصل ہمیں شعری بساط کی وسعت کا اندازہ ہوتا ہے۔ شاعر کا مقصد محض حواس کے لئے آسودگی فراہم کرنا نہیں ہے بلکہ حواس کی آسودگی پر مستزاد ذہن کو جودت اور تحیر عطا کرنا۔ شاعری کا مقصد جیسا کہ پہلے بھی کہا گیا' وابستگیوں کے اس تانے بانے کو سامنے لانا ہے جو اشیاء جذبات و احساسات اور تجربے کی مختلف پرتوں کے مابین شاعر کو نظر آتا ہے۔ وہ تانا بانا جسے عام نظریں دیکھ نہیں سکتیں' اور اگر دیکھ سکتی ہیں تو زبان پر نہیں لا سکتیں اور اسے کوئی نام نہیں دے سکتیں۔

متداول دیوان غالب کی پہلی غزل میں دوسرا شعر غور طلب ہے :

کاو کاو سخت جانی ہائے تنہائی نہ پوچھ
صبح کرنا شام کا لانا ہے جوئے شیر کا

اس شعر میں رمز تلمیح کی صنعت بھی موجود ہے کیونکہ اس میں اشارہ ہے فرہاد کے جوئے شیر کھودنے کی طرف۔ اس میں ایک مسلسل عمل کا کنایہ بھی ہے' جو کاو کاو سخت جانی ہائے" سے ظاہر ہو رہا ہے اور اسی طرح صبح کو شام میں منقلب کرنے کا بھی۔ لیکن ان سب کی تہہ میں دراصل تنہائی کی کرب انگیز کیفیت ایک مرکزی حیثیت رکھتی ہے اور اس کیفیت کو انگیز کرنے کے لئے جو صبر درکار ہے وہ صبح کا شام کرنا بھی ہے اور جوئے شیر کا لانا بھی۔ یہاں ایک سے زیادہ کیفیات ایک دوسرے کے اندر مدغم کر دی گئی ہیں۔ یہاں مشابہت کی طرف اشارہ نہیں کیا گیا' نہ اسے کھول کر بیان کیا گیا ہے۔ بلکہ اس کا انکشاف کیا گیا ہے اور اس انکشاف میں کئی مختلف کیفیتیں یعنی انگیز کرنا' دل پر جبر کرنا' مسلسل جدوجہد اور ہم جوئی' جذبات کی تشدید اور تمدید سب ہی شامل ہیں۔ کاو کاو سخت جانی ہائے ایک نادر اور اچھوتی ترکیب ہے' اسے بہ طور جمع استعمال کر کے عمل کے تسلسل کو ظاہر کیا گیا ہے۔ مزید برآں پوری غزل شوق کی جس وارفتگی اور اس کے خلاف جن مزاحمتوں کا اظہار کرتی ہے وہ بھی اس ترکیب میں پوری طرح جھلکتی ہیں۔ اور اس طرح یہ استعارہ غزل کی داخلی فضا کے ساتھ پوری طرح ہم آہنگ ہے۔ غالب کے ہاں "وحشت" اور "صحرا" دو نہایت درجے مستقل استعارے ملتے ہیں۔ "صحرا" سے وسعت بلکہ لامکانیت کا انعکاس ہوتا ہے اور "وحشت" سے جنون اور شوق کی ایسی بل بلی شدت کا جو پوری شخصیت کو جلا کر راکھ کر دیتی ہے۔ اس سلسلے میں ان کا یہ شعر غور طلب ہے:

عرض کیجے جوہر اندیشہ کی گرمی کہاں
کچھ خیال آیا تھا وحشت کا کہ صحرا جل گیا

یہاں خیال اور جذبہ دونوں کی توانائی اور شدت پر زور دینا مقصود ہے۔ اور دوسری

طرف "صحرا" کے استعاراتی استعمال سے اس کی وسعت اور دوررسی کی طرف۔ جوہر اندیشہ ایک منفرد ترکیب ہے۔ اور غالب کے شعری شیوۂ گفتار کا ایک حصہ۔ اندیشہ غالب کے ہاں مختلف سیاق و سباق میں قیاس، تخیل اور تامل تینوں معنوں میں آیا ہے۔ ان کے ہاں روشنی اور گرمی کے استعارے کثیر تعداد میں ملتے ہیں اور اسی طرح شعلہ اور شرر کے بھی۔ اور یہ دلالت کرتے ہیں ان کے ہاں امید آفرینی اور اثباتی نقطۂ نظر پر۔ مثلاً اس شعر پر غور کیجئے :

دکھاؤں گا تماشا دی اگر فرصت زمانے نے

مرا ہر داغ دل اک تخم ہے سرو چراغاں کا

یہاں داغ دل، سرو چراغاں کے وجود کا سبب بن گیا ہے۔ یعنی منفی کیفیت، ایک مثبت کیفیت میں تبدیل ہو گئی ہے۔ یا کم از کم تخیل کی آنکھ اسے اس طور تصور کر رہی ہے۔ لیکن یہاں محض اثباتی نقطۂ نظر کی کارفرمائی نہیں ہے بلکہ اس میں ایک لطیف طنز بھی پنہاں ہے۔ جو لفظ تماشا سے ظاہر ہو رہا ہے۔ اس کے علاوہ اس میں ایک کیفیت لاتعلقی کی بھی پائی جاتی ہے۔ یعنی اپنے دل کے داغوں سے حساس نفسی اخذ کرنے کی بجائے ان کی بہار دیکھنا اور دکھانا۔ "دکھاؤں گا" کی ترکیب میں یہ عنصر بدیہی طور پر موجود ہے۔ اس کے ساتھ ہی فرصت پانے کی شرط اس لئے لگا دی ہے کہ انبوہ روزگار اس قدر ہے کہ امید نہیں کہ ایسی فرصت جلد میسر آ سکے۔

غالب کی دو غزلیں جن کے مطلعوں کے پہلے مصرعے بالترتیب یوں ہیں :

شب کہ برق سوز دل سے زہرۂ ابر آب تھا

اور

نالۂ دل میں شب انداز اثر نایاب تھا

صورتحالی یعنی Situational کہی جا سکتی ہیں۔ ان دونوں میں عاشق اور محبوب جس صورت حال سے دوچار ہیں۔ ان کا مرقع پیش کیا گیا ہے۔ اس موازنے میں ایک ندرت

ہے اور ان دونوں ہی میں طنز کی ملامیت یعنی Interplay Of Irony پوری طرح نمایاں ہے۔ بہ الفاظ دیگر یہ کہا جاسکتا ہے کہ عاشق اپنی حالت پر رونے بسورنے کی بجائے جو اردو غزل میں عموماً اس کا وطیرہ رہا ہے۔ ایک طنزیہ رویہ اختیار کرتا ہے۔ غالب نے ان دونوں غزلوں میں وہ متضاد صورت حال کو بڑی تندی اور لہجے کے تیکھے پن کے ساتھ قاری کے روبرو رکھا ہے۔ پہلی غزل کے اس شعر پر غور کیجئے :

فرش سے تا عرش واں طوفاں تھا موج رنگ کا
یاں زمیں سے آسماں تک سوختن کا باب تھا

یہاں استعارہ مخفی یعنی Implicit ہے لیکن ایک پوری کیفیت کی نقش گری اس کے باوجود کردی گئی ہے۔ پہلے مصرعے میں عیش و نشاط کی فراوانی کے لئے موج رنگ کا طوفان بہت معنی خیز استعارہ ہے۔ اور دوسرے میں عاشق کے اندرون میں جلن اور تڑپ کے لئے سوختن کا باب میں سوچنے اور غور کرنے کے لئے بہت گنجائش ہے۔ یہی وہ مقام ہے جہاں پیکر نگاری اندرونی ارتکاز یعنی Concentration کی وجہ سے استعارے میں بدل گئی ہے۔ دوسری غزل کا یہ شعر بھی غور طلب ہے :

یاد کردہ دن کہ ہر یک حلقہ تیرے دام کا
انتظار صید میں اک دیدۂ بے خواب تھا

یہاں ایک طرح کی دو دھاری طنز یعنی Double-Edged Irony سے کام لیا گیا ہے۔ یعنی ایک طرف عاشق کی طرف سے کیفیت انتظار اور اندرونی پیچ و تاب کی سوزش اور دوسری جانب محبوب کی چشم کا امید صید ا گنی میں دیدۂ بے خواب بن جانا۔ ظاہر ہے یہ وہ لطیف طنز ہے جس کی چوٹ عاشق سے زیادہ محبوب پر پڑ رہی ہے۔

صحرا' آتش اور بیابان کی طرح آئینہ بھی غالب کے ہاں ایک مرکزی استعارہ ہے' اور یہ بار بار استعمال میں آیا ہے۔ آئینے کی صفت نہ صرف کسی معروض یعنی Object کو منعکس

کرتا ہے بلکہ تنوع کی کیفیت کو آشکار کرتا بھی۔ بہ الفاظ دیگر کسی شے یا کیفیت کے ایک سے زیادہ پہلوؤں یا پرتوں کو نمایاں کرنا تاکہ اس سے حقیقت کی کثیرالابعادیت پر روشنی پڑ سکے۔ چنانچہ یہ شعر دیکھئے :

اب میں ہوں اور ماتم یک شہر آرزو
توڑا جو تو نے آئینہ تمثال دار تھا

"شہر آرزو" ایک منفرد ترکیب ہے۔ جس سے قلب میں آرزوؤں کے اژدہام کی طرف اشارہ ملتا ہے۔ قلب کے لئے آئینہ ایک جانا پہچانا استعارہ ہے اس لئے اس شہر آرزو کی شکست آئینے کی شکست کے مرادف ہے۔ شکست کی وجہ سے اکی جو تصویر اس میں منعکس ہوتی تھی' وہ اب ایک واحد شے نہیں رہی بلکہ اس کی کرچیاں کرچیاں ہو گئی ہیں۔ اس لئے اس آئینے کو تمثال دار کہا گیا ہے اور ماتم اب ایک آرزو کا نہیں' ہزاروں آرزوؤں کا ہے۔ اسی لئے یک "شہر آرزو" کی ترکیب لائی گئی ہے اور اس کا ماتم ایک عظیم سانحہ اور حادثہ بن گیا ہے۔ جو دیدنی بھی ہے اور ہمت شکن بھی۔ اس ضمن میں ایک اور شعر بھی توجہ طلب ہے۔ جس میں بعینیہ یہی مضمون ادا کیا گیا ہے :

مدعا محو تماشائے شکست دل ہے
آئینہ خانے میں کوئی لئے جاتا ہے مجھے

یہاں بھی عاشق کا دل جو عشق میں ناکامی کی وجہ سے ریزہ ریزہ ہو گیا ہے۔ آئینے کے توسط سے عکس پذیر ہے اور آئینہ خانے کا مقصد بھی اس تقسیم شدہ قلب کی جلوہ آرائی کا مشاہدہ کرنا ہے۔ اسی سے ملتا جلتا ایک اور شعر ہے :

ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہش پہ دم نکلے
بہت نکلے مرے ارمان' لیکن پھر بھی کم نکلے

آئینے کے سلسلے میں تیسرا شعر ہے :

جلوہ از بس کہ تقاضائے نگہ کرتا ہے
جوہر آئینہ بھی چاہے ہے مژگاں ہونا

یہاں عاشق کے قلب میں آرزوؤں کی فراوانی نہیں، بلکہ محبوب کے جلوؤں کی فراوانی ہے۔ جو تقاضا کرتی ہے دیکھنے والی آنکھ کا۔ یہ جلوے منعکس ہوتے ہیں آئینے کے توسط سے اور چونکہ جلوؤں کی فراوانی ہے، اس لئے جوہر آئینہ مژگاں میں تبدیل ہوا چاہتا ہے۔ تا کہ ہر جلوے کو انعکاس میسر آجائے۔ یہاں بھی وحدت اور تعدد و کثرت یعنی Multiplicity کے تصورات کی تجسیم کی گئی ہے۔ آئینے کے اشارے کی وساطت سے۔ مژگاں کے لفظ پر نیاز فتح پوری نے یہ اعتراض کیا ہے کہ دیکھنے کی قدرت آنکھوں میں ہوتی ہے، مژگاں میں نہیں۔ اس لئے یہ لفظ برمحل نہیں۔ لغوی طور پر یہ اعتراض چاہے صحیح ہو، لیکن استعاراتی طور پر "مژگاں" کہہ کر دراصل اشارہ آنکھ کی قوت دیدہی کی طرف ہے۔ ایک اور شعر میں اس پوری کائنات کا مقام حسن مطلق کے لئے مثل آئینے کے ہے۔ اور عارف یا طالب حقیقت کے مرتبے کا تعین استعاراتی زبان میں اس طرح کیا گیا ہے :

اہل بینش نے بہ حیرت کدۂ شوخی ناز
جوہر آئینہ کو طوطیٔ بسمل باندھا

یہاں طوطیٔ بسمل استعارہ ہے اس عارف کے لئے جس کا دل عرفان حقیقت کا زخم کھانے کے لئے ہر وقت تیار رہتا ہے۔ شدید اندرونی خواہش کا یہ وہی زخم ہے Wound of Desire جس کا ذکر مشہور صوفی خاتون Jullian Of Norwich نے اپنی عارفانہ کتاب میں کیا ہے۔ "حیرت کدۂ شوخی ناز" کائنات کا استعارہ ہے۔ اس لئے کہ کائنات فطرت میں حسن مطلق کی جھلکیاں ہر طرف بکھری ہوئی ہیں۔ ان جھلکیوں کے مشاہدے سے حیرت اور استعجاب کا پیدا ہونا ناگزیر ہے۔ یہ کائنات ایک آئینہ ہے اور آئینہ اور حیرت باہم منسلک ہیں۔ آئینہ دراصل ایک

Link Metaphor ہے۔ کیونکہ یہ بیک وقت شوخیٔ ناز کا بھی انعکاس کرتا ہے اور زخم دیدار شوق کا بھی اور اس طرح اس کا تقابل دوگونہ ہے۔ جبکہ آئینہ خود طوطیٔ بسمل بن گیا ہے۔ آئینے ہی کے سلسلے میں ایک اور اہم نکتہ غالب نے اس شعر میں پیدا کیا ہے :

از مہر تا بہ ذرہ دل و دل ہے آئینہ
طوطی کو شش جہت سے مقابل ہے آئینہ

یہاں پر طوطی سے مراد عارف ہے جسے حقیقت اعلیٰ کی جستجو اضطراب کی کیفیت میں مبتلا رکھتی ہے۔ "از مہر تا بہ ذرہ" اور "شش جہت" پوری فطری کائنات کے استعارے ہیں لیکن اس کے پہلو بہ پہلو نفسی کائنات کا وجود بھی ہے۔ جو "دل و دل" یعنی جذبے اور احساس سے چھلک رہی ہے۔ اور متوازی طور پر موجود ہے۔ دونوں قسم کی کائنات ایک دوسرے کے روبرو بہ طور آئینے کے ہیں۔ یعنی فطری کائنات میں نفسی کائنات اور نفسی کائنات میں فطری کائنات یا عالم اکبر میں عالم اصغر اور عالم اصغر میں عالم اکبر اس طور پر پیوست ہیں کہ ان کے درمیان کوئی حد فاصل قائم نہیں کی جا سکتی۔ اور عارف حقیقت ان دونوں کا ادراک حاصل کرنا چاہتا ہے۔

وحدت اور تعدد و کثرت کے مضمون کو یا انفرادی نفس اور حقیقت اعلیٰ کے درمیان نسبت اور تعلق کو خالص تصوف کے نقطۂ نظر سے استعاراتی زبان میں اس طرح بیان کیا ہے :

دل ہر قطرہ ہے ساز انا البحر
ہم اس کے ہیں ہمارا پوچھنا کیا

یہاں دل سے مراد ہے "جوہر" اور اس جوہر کو "انا البحر" کہہ دینا اس ہم آہنگی کا استعاراتی اظہار ہے جو خالق و مخلوق اور عارف و معروف کے درمیان قائم ہونی چاہئے کہ اس کے بغیر نہ انفرادی ہستی کے امکانات پوری طرح تربیت حاصل کر سکتے ہیں اور نہ اس پر

حقیقت مطلق کے اسرار و رموز منکشف ہو سکتے ہیں۔ اس سے پہلے اس غزل میں جو شعر آیا ہے وہ بھی کم و بیش یہی مفہوم رکھتا ہے :

قیس موج محیط بے خودی ہے
تغافل ہائے ساقی کا گلہ کیا؟

پہلے شعر کا دوسرا مصرع جس کے معنی ہیں "ہمارا پوچھنا کیا" اس امر پر دلالت کرتا ہے کہ جب پہلے مقدمے کی صداقت ثابت ہو گئی یعنی مکمل ہم آہنگی کا حصول تو "اب انفرادی ذات کے تشخص کا مسئلہ کوئی معنی نہیں رکھتا۔ اس طرح قیس سے اقبال کی اصطلاح میں مراد ہے "انائے محدود" اور بے خودی سے انائے مطلق۔ ان دونوں کے درمیان وہی تعلق ہے جو موج اور سمندر کے مابین ہوتا ہے یا قطرہ اور بحر کے اور اگر قیس موج محیط بے خودی ہے تو پھر بعد اور فاصلے کی تمام شکایتیں بے جا اور لاحاصل ٹھہرتی ہیں۔ اسی طرح انسان کے دل میں انائے مطلق سے اتصال کی جو بے پناہ خواہش ہے اور انائے مطلق، حسن مطلق ہی کا دوسرا نام ہے اور اس کے لئے دل میں شوق کی جو فراوانی ہے۔ اسے غالب نے جگہ جگہ مختلف انداز سے آشکارا کیا ہے۔ مثلاً اس شعر کو دیکھئے :

ہنوز محرمیٔ حسن کو ترستا ہوں
کرے ہے ہر بن مو کام چشم بینا کا

باوجود اس کے کہ ہر بن مو خود چشم بینا ہے، لیکن حصول مقصد تک رسائی ابھی ممکن نہیں۔ چشم بینا سے مراد ہے باطنی احساس، وجدان یا بینش۔ لیکن اس کی رسائیاں محدود ہیں اور اسی لئے محرمیٔ حسن کی خواہش ابھی تک تشنہ کام ہے۔ اور سیرابی تمام سے بمراحل دور۔

خواہشوں اور تمناؤں کی فراوانی اور ان کا تشنہ کام رہنا، غالب کا محبوب موضوع ہے ان کے بر نہ آنے کی وجہ سے سینۂ عاشق پر خون رہتا ہے اور اسی کی وجہ سے شعلہ عشق، سیہ پوش ہو جاتا ہے۔ اس سلسلے میں ایک دلچسپ شعر یہ ہے :

دائم الحبس اس میں ہیں لاکھوں تمنائیں اسد
جانتے ہیں سینۂ پرخوں کو زنداں خانہ ہم

سینہ پرخوں اس لئے ہے کہ اس میں لاکھوں ناآسودہ بلکہ زخم خوردہ تمنائیں تڑپ رہی ہیں۔ دائم الحبس ہونا تمناؤں کی بار آوری کے فقدان کا اشارہ ہے چونکہ وہ بار آور نہ ہو سکیں، بلکہ کچلی گئی ہیں۔ اس لئے سینہ پرخون بن گیا ہے۔ "زندہ خانہ" اور "دائم الحبس" ایک دوسرے سے منسلک اور مربوط ہیں۔ یہ ربط جو بظاہر کافی تھا اس میں "سینہ، پرخون" کی ترکیب جوڑنے کی کیا ضرورت تھی؟ اس کا سبب یہ ہے کہ چونکہ تمنائیں محبوس ہیں۔ اس لئے سینہ، پرشوق ان کا ماتم کرنے پر مجبور ہے اور اس ماتم کرنے کی وجہ سے وہ پرخون ہو گیا ہے۔ استعارے کی ایک صاف اور سادہ مثال غالب کے اس شعر میں ملتی ہے :

رو میں ہے رخش عمر کہاں دیکھئے تھمے
نے ہاتھ باگ پر ہے، نہ پا ہے رکاب میں

یہاں عمر کے لئے رخش کا استعارہ لائق توجہ ہے۔ اسی سے ملتا جلتا استعارہ حکیم افلاطون کے ہاں ملتا ہے۔ دوسرا مصرع بہت صاف ہے لیکن پہلے مصرعے میں مرکوز استعارے سے مربوط ہے اور اس پورے شعر میں وقت کی برق رفتاری اور سیماب پائی کو بڑی جذرسی اور بجائیت سہولت اختصار کے ساتھ نمایاں کیا گیا ہے۔ جبکہ اسی مضمون کو ذرا سے اختلاف کے ساتھ ایک دوسری جگہ یوں معرض اظہار میں لائے ہیں :

رفتار عمر قطع رہ اضطراب ہے
اس سال کے حساب کو برق آفتاب ہے

دونوں مصرعوں میں آسیائے گردش ایام کی برق رفتاری پیش نظر ہے۔ پہلے مصرعے میں "قطع رہ اضطراب" استعارہ ہے رفتار عمر کے تعین کا اور دوسرے مصرعے میں "رہ اضطراب" کے بالمقابل "ماہ و سال گذرنے کے لئے جو بالعموم آفتاب کی گردش سے کی جاتی

ہے۔ "مہمیز" کا استعارہ استعمال کر کے اس کے عدم استقرار کو اور نمایاں کیا ہے۔

ایک مشہور غزل میں ایک انتہا سے زیادہ پُر شدت عشقیہ شعر غالب کے ہاں استعارے کی ایک اچھی مثال ہے :

جوئے خوں آنکھوں سے بہنے دو کہ ہے شامِ فراق
میں یہ سمجھوں گا کہ شمعیں دو فروزاں ہو گئیں

یہاں جس داخلی کیفیت اور خارجی فضا کو باہم گروابستہ کیا گیا ہے "وہ شامِ فراق" ہے اور اس ترکیب سے پہلے لفظ "ہے" کا اضافہ اس امر کی طرف اشارہ کر رہا ہے کہ یہ ایک ایسی حقیقت ہے جسے تسلیم کرنا ہمارا پہلا مفروضہ ہے۔ اسی سے آنکھوں سے جوئے خوں جاری ہونے کا عمل صادر ہوتا ہے جو شامِ فراق کے منظر کو مجسم کرتا ہے اور اسے لابدی بھی بناتا ہے کہ شامِ فراق میں تو ایسا ہونا ہی چاہئے۔ مصرعِ ثانی میں "جوئے خوں" کا ایک متبادل استعارہ "دو فروزاں شمعیں" ہے۔ جس سے گویا "شامِ فراق کی تیرگی ایک طرح کے اجالے میں بدل جاتی ہے۔ یہاں تضاد یا ایک استبعادی یعنی **Paradoxical** حقیقت کا پتہ چلتا ہے۔ جس کا مقصد اور منتہا ایک طرح کا لطیف طنز ہے، عاشق کی حرماں نصیبی پر۔ ایک اور شعر جس میں استعارے کا استعمال رنگ کے توسط سے کیا گیا ہے منظورِ طلب ہے :

غم آغوشِ بلا میں پرورش دیتا ہے عاشق کو
چراغِ روشن اپنا قلزمِ صرصر کا مرجاں ہے

پہلے مصرعے میں عشقیہ زندگی کی ایک حقیقت بیان کی گئی ہے۔ یعنی یہ کہ غمِ عشق کی وجہ سے عاشق برابر اور مسلسل آغوشِ بلا میں رہتا ہے یعنی ہر طرح کے اور گوناگوں مصائب انگیز کرتا رہتا ہے۔ لیکن دوسرا مصرع محض بیانِ واقعہ سے گذر کر ایک نتیجے کی طرف ہماری توجہ مبذول کراتا ہے۔ "آغوشِ بلا" اور "قلزمِ صرصر" میں ایک ذہنی نشین علاقہ ہے۔ "قلزمِ صرصر" میں سے مرجاں یا مونگے کا برآمد ہونا پرورش صدف کا نتیجہ ہے۔ "مرجاں"

سے خوبصورتی اور تابناکی کے ارتعاشات منسلک ہیں اور قلزم صرصر سے تاریکی کا گرداب۔ تاریکی کے اس گرداب میں سے روشن چراغ کا ابھرنا، قلزم صرصر میں سے مرجان کا پیدا ہونا اور آغوش بلا سے ابھر کر گوہر مراد کو پالینا' یہ سب ایک ایمائی طریق کار اور اثباتی نقطۂ نظر کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ ایک اور مشہور شعر جس کا مفہوم "جاوید نامہ" کے متکلم نے عالم ارواح میں خود غالب سے دریافت کیا ہے' یہ ہے :

قمری کف خاکستر و بلبل قفس رنگ
اے نالہ نشان جگر سوختہ کیا ہے؟

پہلے مصرعے میں ایک مفروضہ ہے۔ استعاراتی انداز میں یعنی یہ کہ قمری کچھ نہیں سوائے کف خاکستر کے کہ اس کی حیات مستعار کا انجام اس سے بڑھ کر اور کیا ہو سکتا ہے اور اس میں قمری کے رنگ کی رعایت شامل ہے اور بلبل کی زیست ناپائیدار کا منتہا بھی یہی ہے کہ وہ قفس رنگ بن کر رہ جائے کہ اس نے نہ جانے کتنی مقدار میں پھولوں کا رنگ اپنے اندر انڈیلا ہے۔ اب اگر یہ پہلا مفروضہ صحیح اور جائز ہے تو پھر لازمی طور سے سوال پیدا ہوتا ہے کہ نشان جگر سوختہ کیا ہے؟ قمری اور بلبل دونوں استعارے ہیں انسان کی نفسی اور جذباتی زندگی کے لئے جو بے حد غیر معتبر اور نقش بر آب کی مانند ہے۔ اور نالہ جیسا کہ غالب نے ایک خط میں خود ہی تشریح کی ہے "کچھ نہیں ہے بجز نشان سوختہ کے" اور اس طرح دوسرا مصرع بھی ایک استعارے ہی پر قائم ہے۔

اب ہم غالب کی ایک دوسری غزل کو مرکز نگاہ بنانا چاہتے ہیں۔ جس کا متن حسب ذیل ہے :

آئینہ کیوں نہ دوں کہ تماشا کہیں جسے
ایسا کہاں سے لاؤں کہ تجھ سا کہیں جسے
حسرت نے لا رکھا تری بزم خیال میں
گلدستۂ نگاہ سویدا کہیں جسے

پھونکا ہے کس نے گوش محبت میں اے خدا
افسون انتظار تمنا کہیں جسے

سر پر ہجوم درد غریبی سے ڈالئے
وہ ایک مشت خاک کہ صحرا کہیں جسے

ہے چشم تر میں حسرت دیدار سے نہاں
شوق عناں گسیختہ دریا کہیں جسے

درکار ہے شگفتن گلہائے عیش کو
صبح بہار پنبہ مینا کہیں جسے

غالب برا نہ مان جو واعظ برا کہے
ایسا بھی کوئی ہے کہ سب اچھا کہیں جسے

اس غزل کے مطلعے اور مقطعے سے ہم صرف نظر کرتے ہیں کیونکہ دونوں میں کوئی استعارہ استعمال نہیں کیا گیا ہے۔ پہلے شعر کا دوسرا مصرع بعض موضوعات کی نسبت سے اکثر دہرایا جاتا ہے اور مقطعے کا دوسرا مصرع بھی زبان زد خاص و عام ہو گیا ہے کیونکہ اس پورے مقطعے میں ایک طرح کی سلاست ہے اور اس میں ایک عام حقیقت کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔ البتہ دوسرے، تیسرے، چوتھے، پانچویں اور چھٹے اشعار میں استعارے برابر استعمال کئے گئے ہیں۔ اور ان کا مجموعی تفاعل ایک طرح کی اثر آفرینی یا فضا آفرینی کا ہے، جسے ہم ایک لفظ Resonance سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ یعنی ایک ایسی صوتی جھنکار یا آواز کی ایسی لہر جو رہ رہ کر ذہن کی سطح پر ارتعاشات پیدا کرتی رہتی ہے اور اس طرح یہ اشعار ایک ہم آہنگ موسیقی یا Symphony کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ ان کا رد عمل ذہن پر بہ حیثیت ایک کل کے ہوتا ہے اور اسی سے غزل کی داخلی فضا ترتیب پاتی ہے۔ یہاں آواز کی ایک لہر نہیں، بلکہ بہت سی

لیں مل کر جذباتی رد عمل کو اکساتی ہیں۔ اس لئے درمیان کے پانچ شعر' جو مطلعے اور مقطعے کے لفافے میں رکھے ہوئے ہیں۔ ایک وحدت کو جنم دیتے ہیں۔ دوسرے شعر میں بزم خیال' سے مراد دل ہے اور گلدستہ نگاہ جو گلدستہ ہے حسرت آلود نگاہوں کا' اسے استعارہ مسند کہنا دراصل حسرت و الم کی ایک مجتمع کیفیت کا اظہار کرنا ہے۔ اسے اگر پہلے مصرعے کے ساتھ ربط دیں تو مطلب یہی نکلتا ہے کہ دل میں حسرتوں کے خون ہو جانے سے ایک سیاہ داغ پڑ گیا ہے جسے گلدستہ نگاہ سمجھا جاتا ہے۔ تیسرے شعر میں تمنا' جسے سیرابی حاصل نہیں ہوئی' افسون انتظار کے مراوف ہے۔ افسون کان میں پھونکا جاتا ہے اور ناآسودہ تمنا برابر تجدید محبت کا سامان بن رہی ہے۔ لیکن اس کا کوئی رد عمل ظاہر نہیں ہو رہا ہے۔ چوتھے شعر میں جو تیسرے سے منسلک ہے کوئی استعارہ استعمال نہیں کیا گیا صرف ہجوم دردِ غریبی' اس درجے بڑھ گیا ہے کہ بس یہی دل چاہتا ہے کہ سر پر مشت خاک ڈال لیں اور صحرا نشینی اور صحرانوردی اختیار کریں۔ یہاں صحرا نشینی یا صحرانوردی' مشت خاک کی توسیع کے برابر ہے۔ بالعموم غالب کے ہاں "صحرا" اور "بیابان" استعارہ ہیں۔ لامکاں وسعت کا اور صحرانوردی اختیار کرنا اتمام ہے۔ جنون محبت کا۔ پانچویں شعر میں دوسرے شعر کی طرح حسرت دیدار کا محرک ملتا ہے۔ اس محرومی کی وجہ سے شوق کو جو بے پناہ اور بے لگام ہے' عناں گسیختہ کہا گیا ہے۔ اب یہ دریا بن کر آنکھوں میں سما گیا ہے اور ساری حسرتیں اور محرومیاں چشم تر میں مہمل ہو گئی ہیں۔ شوق عناں گسیختہ کے لئے دریا کی روانی اور بے پایانی ایک لطیف استعارہ ہے۔ چھٹے شعر میں بظاہر ایک انحراف کی صورت نظر آتی ہے۔ شگفتن گلہائے عیش و نشاط کے لئے صبح بہار کی ضرورت ہے۔ ایسی صبح بہار جسے پنبہ مینا یعنی صبوحی کا بدل سمجھا جا سکے۔ لیکن صبوحی سے صرف شگفتن ہی کا عمل پورا نہ ہو گا' بلکہ شاید اس کا وظیفہ ایسی سرمستی کا پیدا کرنا بھی ہے' جو ان تمام غموں کو دل و دماغ سے یکسر محو کر دے جن کا ذکر اوپر ہوا۔ بھلانے کے اس عمل کے بغیر شادمانی کا حصول شاید ممکن نہیں۔ طبیعت کے جمود و کشاد کے لئے ایسی سرمستی

اور خود فراموشی ممکن ہے ضروری ہو۔ غالب کے ہاں استعارے کی چند اور مثالیں جو تمام تر نسخۂ حمیدیہ سے لی گئی ہیں' قابل غور ہیں :

کس کا جنون دید تمنا شکار تھا
آئینہ خانہ وادی پہ غبار تھا

اے وائے غفلت نگہ شوق ورنہ یاں
ہر پارۂ سنگ لخت دل کوہ طور تھا

حیرت فروش صد نگرانی ہے اضطرار
ہر رشتہ چاک جیب کا تار نظر ہے آج

کی متصل ستارہ شماری میں عمر صرف
تسبیح اشک ہائے ز مژہ چکیدہ ہوں

میں چشم وا کشودہ و گلشن نظر فریب
لیکن عبث کہ شبنم خرشید دیدہ ہوں

ہوں گرمئ نشاط تصور سے نغمہ سنج
میں عندلیب گلشن نا آفریدہ ہوں

بہ وحشت گاہِ امکاں اتفاقِ چشم مشکل ہے
مہ و خورشید ہم ساز یک خواب پریشاں ہیں

ہم زانوئے تأمل و ہم جلوہ گاہِ گل
آئینہ بند خلوت و محفل ہے آئینہ

شوق عناں گسل اگر درس جنوں ہوس کرے
جلوۂ سیر دو جہاں ایک مژہ خواب پا مجھے

ہستی فریب نامۂ موج سراب ہے
یک عمر ناز شوخی عنواں اٹھائیے

ہم نہاں آیا نظر گر فن میں تو مجھے
محوک ہے طوطی آئنہ زانو تو مجھے

بعد از وداع یار بہ خوں تپیدہ ہیں
نقش قدم ہیں ہم کف پائے نگار کے

اسد بند قبائے یار ہے فردوس کا غنچہ
اگر وا ہو تو دکھلا دوں کہ یک عالم گلستاں ہے

ہوں تصورہائے ہم دوش سے بدست شراب
حیرت آغوش خوباں ساغر بلور ہے

عذار یار نظر بند چشم گریاں ہے
عجب کہ پرتو خور شمع شبستاں ہے

دامن گردوں میں رہ جاتا ہے ہنگام وداع
گوہر شب، تاب اشک دیدۂ خورشید ہے

حیرت حجاب جلوہ و وحشت غبار چشم
پائے نظر بہ دامن صحرا نہ کھینچ

بہار گل دماغ نشۂ ابعاد مجنوں ہے
ہجوم برق سے جہد و نفس یک قطرۂ خوں ہے

غالب کے ہاں استعارے کا استعمال جیسا کہ پہلے بھی بالصراحت کہا گیا، نہ محض معنی و مفہوم کی توضیح کے لئے ہے، اور نہ تزئین و آرائش بیان کے لئے کہ یہ ان کی فطانت سے پوری طرح میل نہیں کھاتا۔ بلکہ خیال کو بے حد کمال وسعت دینے اور اس کے گوناگوں پہلوؤں کو سامنے لانے کے لئے۔ زیادہ تفصیل کے پیش نظر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اس کے استعمال کا جواز حقیقت کی مختلف ابعاد اور جہتوں کو سامنے لانا اور متشکل کرنا ہے، اور وہ بھی

ایسی برجستگی اور سرعت کے ساتھ 'جس سے احساس حیرت کا پیدا ہونا ناگزیر ہے۔ استعارے میں جو مماثلت اور موازنہ پیوست ہے 'وہ تخیل اور زیرِ زمین ہوتا ہے۔ حسی پیکر میں توجہ محض تجسیم پر مرکوز ہوتی ہے اور اس سے صفائی یعنی Clarity اور قطعیت یعنی Precision کا حصول مقصود ہوتا ہے۔ استعارے میں اس کے برعکس ایک طرح کی پیچیدگی اور دبازت یعنی Density کا تاثر پیدا کرنا اصل مسئلہ ہے۔ اسی بات کو یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ شعری پیکر براہِ راست ہمارے روبرو ہوتا ہے اور استعارے میں ایک طرح کا ترچھاپن پایا جاتا ہے۔ غالب کے ہاں بعض اوقات اور کہیں کہیں ایک ہی شعر میں حسی پیکر اور استعارہ بیک وقت موجود ہوتے ہیں۔ کیونکہ تجسیم کا عمل دونوں میں کم و بیش مشترک ہے۔ پیکر نگاری کا وظیفہ محض تجربے یا تاثر کی تجسیم پر ختم ہو جاتا ہے۔ استعارہ تجربات یا تاثرات کو ایک تناظر یعنی Perspective میں رکھنے پر اصرار کرتا ہے۔ اسی سے تہ داری پیدا ہوتی ہے۔ غالب کی فراواں تخلیقی قوت محض بیان پر اکتفا کرنا نہیں جانتی بلکہ اشارے اور کنائے سے کام لے کر جس میں ایک طرح کی لطافت اور دقت اور باریک بینی کو دخل ہوتا ہے۔ بڑی حقیقتوں کا احساس اور ادراک ہمارے اندر پیدا کرتی ہے۔ اس کا ایک قابلِ لحاظ انحصار استعارہ در استعارے کا استعمال ہے۔ یہی وجہ ہے کہ غالب اپنے معاصرین پر جو محض حسنِ بیان کو شعری صلاحیت کا طرۂ امتیاز گردانتے تھے اور اس کی ایمائی قوت کے راز سے سرتاسر ناآشنا تھے 'بدرجہا فوقیت اور برتری رکھتے ہیں۔

غالب کا فارسی کلام

باوجود اس اصرار کے جو غالب کو اردو شاعری کے مقابلے میں اپنی فارسی شاعری کی فوقیت اور برتری جتانے پر برابر رہا' پڑھنے والوں کا رد عمل اس سلسلے میں غالب کے منشا کے خلاف پڑا۔ گو اس رد عمل میں بھی ایک طرح کی انتہا پسندی نظر آتی ہے۔ غالب کی فارسی شاعری اور بالخصوص ان کی غزل کی طرف جو بے توجہی ایک حد تک برتی گئی' اس کا ایک بڑا سبب ممکن ہے یہ ہو کہ خود فارسی شعر و ادب سے واقفیت' شغف اور لطف اندوزی بھی رفتہ رفتہ ہمارے ملک میں کم ہوتی جا رہی ہے۔ البتہ ادھر کچھ عرصے سے غالب کی مثنویات کی طرف کسی قدر توجہ کی گئی ہے' اور "ابر گہربار" اور "چراغ دیر" کی معنویت اور جمالیاتی حسن کو بے نقاب کرنے کی سعی کی گئی ہے۔ "ابر گہربار" کی اہمیت اور قدر و قیمت موضوع' ہیئت اور اس کے پس پشت گہرے وجدانی اور حکیمانہ احساس اور بصیرت کے اعتبار سے اب عام طور پر تسلیم کی جا چکی ہے۔ "چراغ دیر" غالب کے نفسیاتی ارتقاء کی ایک اہم منزل کی نشان دہی کرتی ہے' اس پر بیدل کی مثنوی "طور معرفت" کا جسے غالب بہت عزیز رکھتے اور حرز جاں بنائے رکھتے تھے' واضح اثر ہے۔ اس میں غالب نے انسانی حسن کے شوخ و شنگ مرقعوں اور ہندوستان کی سرزمین اور اس کی بوباس اور فطرت کے سادہ اور لازوال حسن سے جس رغبت

بلکہ شیفتگی اور روالہانہ پن کا اظہار کیا ہے' اور اس میں محاکات شعری جس بے ساختگی اور ہنرمندی کے ساتھ مستعمل ہوئے ہیں' انھیں بھی اجاگر کیا گیا ہے' لیکن فارسی غزلیں' جن میں گوناگوں احساسات اور کیفیات کی جلوہ گری ملتی ہے' جن میں شعری روایت کے مختلف دھارے آکر مل گئے ہیں اور جو اپنی سہولت اظہار اور تکمیل حسن کی وجہ سے جاذب نظر ہیں' تحلیل و تجزیے کی زد میں پوری طرح نہیں آئی ہیں۔

غالب نے اپنی فارسی دانی بلکہ تبحر کا ذکر جگہ جگہ بڑے شدومد کے ساتھ کیا ہے۔ اردو خطوط میں کئی مقامات پر اس حقیقت کا اظہار ملتا ہے کہ انھیں فارسی سے خداداد مناسبت طبعی ہے' اور اس کے رموز و غوامض ان کے رگ و پے میں اس طرح جاگزیں ہیں جیسے فولاد میں جوہر۔ ان تمام دعووں کے صحیح ہونے میں مطلق شبے کی گنجائش نہیں۔ غالب متقدمین اور متاخرین کی شاعری اور لغات فارسی پر جو نظر رکھتے تھے' وہ ایک مسلمہ حقیقت ہے' لیکن ان کی فارسی شاعری کی فوقیت اور بڑائی کے بارے میں غالب کے فیصلے پر زمانے نے مہر توثیق ثبت نہیں کی' کیونکہ یہ ضروری نہیں کہ تخلیقی فن کار کی اپنے بارے میں رائے تنقید کی میزان پر لازماً پوری اترے۔ غالب کی نظروں میں ان کی فارسی شاعری مایۂ صد نازش و افتخار تھی' اور وہ اپنی اردو شاعری کو اس کے مقابلے میں حقیر اور کمتر جانتے تھے۔ انھوں نے اپنی اس رائے کا باربار جو اعادہ کیا ہے' اس میں دراصل ایک نفسیاتی نکتہ چھپا ہوا ہے۔ غالب ایک ترک تھے۔ فارسی زبان کے رموز مو' اسالیب شعری اور اس کی خلقت' ماہیت کے وہ رمز آشنا تھے۔ فارسی زبان و ادب کی تاریخ بہت پرانی اور صدیوں پر پھیلی ہوئی ہے' قصیدہ' مثنوی' غزل اور رباعی جیسی اصناف سخن نامور شعرا کے ہاتھوں ایک عمل مسلسل سے گزر کر کمال کی بلندیوں تک پہنچ چکی تھیں۔ رودکی اور فردوسی سے لے کر متاخرین شعرائے فارسی تک ایک نورانی حلقہ ان فن کاروں کا نظر آتا ہے' جنھوں نے اپنی فطانت سے کام لے کر مختلف ادوار میں شعر و سخن کی چمن بندی کی۔ غالب نے بھی انھی مختلف اصناف میں طبع آزمائی کی تھی اور اپنے

فکر و جذبے کی شمعوں سے بزم سخن کو منور اور آراستہ کیا تھا' لہٰذا ان کی یہ فطری خواہش تھی کہ ان کا نام اساتذۂ فن یعنی حافظ' نظیری' عرفی' سعدی اور بیدل کے زمرے میں داخل سمجھا جائے۔ وہ اس سے کم تر تحسین اور اعتراف کو قبول کرنے پر اپنے آپ کو آمادہ نہ کر سکتے تھے۔ اردو زبان کا سرمایہ مختصر تھا' اس کی تاریخ جدید اور اس کا وزن و وقار فارسی کے مقابلے میں درخور اعتنا نہ تھا۔ اپنی فارسی شاعری کے معاملے میں غالب کا یہ رویہ دراصل اپنی انا کے تحفظ اور شاعری کے ایوان میں اپنے لیے ایک ممتاز اور لافانی مقام محفوظ کرانے کی خواہش کی غمازی کرتا تھا۔

غالب کی ابتدائی شاعری کا پس منظر وہ سرمایہ ہے' جو متاخرین شعرائے فارسی سے منسوب کیا جاتا ہے' فغانی اس روایت کے بانی سمجھے جاتے ہیں اور اس سلسلے میں شوکت' جلال' بیدل' غنی کاشمیری اور ناصر حسین سرہندی کے نام قابل ذکر ہیں۔ یہ زمانہ مغلیہ حکومت کے زوال اور انحطاط کی غمازی کرتا ہے۔ اکبر' شاہ جہاں اور عالمگیر کے عہد میں بہت سے شعرائے ایران یہاں آ کر بس گئے تھے' اور بہت سے یہیں کی خاک سے اٹھے تھے۔ اورنگ زیب کے آخری عہد میں نامور ہندی شعرائے فارسی کی کمی نہ تھی۔ خود بیدل نے پورا عالمگیری عہد دیکھا تھا۔ عالمگیر کی وفات کے بعد سیاسی اور تمدنی ڈھانچہ پے در پے انقلابات اور انتشار سے متصادم ہوا۔ اس عہد میں دو نمایاں رجحانات کار فرما نظر آتے ہیں۔ اول مذہب کی ضابطہ بندی اور تصوف کی طرف میلان اور دوسرے فنی سطح پر پیچیدگی اور خیال بندی کی طرف کشش۔ چونکہ یہ شعراء دور انحطاط سے تعلق رکھتے تھے' اس لیے ان کے ہاں اس تمکین' رجائیت اور سادگی کی کمی نظر آتی ہے جو متقدمین کے ہاں پائی جاتی تھی۔ یوں بھی تہذیب کے ارتقاء اور معاشرت کے پھیلاؤ اور تنوع کی وجہ سے اب اولین دور کے تخیل کی سادگی زندگی کے نئے تقاضوں کا ساتھ نہیں دے سکتی تھی۔ پھر خیال آرائی' الفاظ کی طلسماتی فضا' تجربے کی گنجلک ترسیل اور صنائع و بدائع کا اہتمام' یہ سب ہمیں اس زمانے کی

شاعری میں ملتا ہے۔ خیال اور جذبے کے مرکب کی پیچیدگی یعنی اس کے تمام کا تجربے کے متضاد عناصر سے مل کر بننا ایک چیز ہے اور اس کی ژولیدگی اور ابہام اس سے مختلف۔ نظامی، شوکت و جلال اور ناصر علی ان سب کے ہاں ہمو خیالات کی پرچھائیاں ملتی ہیں۔ جنہیں ادراک کی گرفت میں لانا مشکل معلوم ہوتا ہے۔ صناعی اور نکتہ آفرینی پر زور اس درجے ہے کہ جذبے اور احساس کی صداقت اور تجربے کی سالمیت اکثر مجروح ہو جاتی ہے۔

غالب کی ابتدائی شاعری بھی بیشتر اسی رنگ میں رنگی ہوئی ہے۔ اس پر سب سے زیادہ اثر بیدل کا ہے۔ لیکن غالب کے شعری انداز بیان کے وفور اور بے راہ روی کو تمام تر بیدل کے سر تھوپنا دیانت داری کے خلاف ہے۔ اس میں غالب کے عنفوان شباب کے سرجوش اور بلند آہنگی کی خواہش کو بھی بڑا دخل ہے۔ شعری مواد کی ترسیل کے لیے جو اسلوب غالب اس دور میں اپنانا چاہتے تھے اسے ایک لفظ ROCOCO سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ گویا تعمق کی طرف فکری رجحان نے حد سے زیادہ بلند بانگ شعری ذریعۂ اظہار کے ساتھ مل کر مفہوم کی ترسیل کو بعض اوقات چیستان کی حدوں تک پہنچا دیا ہے۔ بیدل اپنے معاصرین میں کئی اعتبار سے ممتاز اور بلند ہیں۔ ان کے ہاں ایک فلسفیانہ احساس ہے، جو پہلی ہی نظر میں ہماری توجہ کو کھینچتا ہے، حرکت اور عمل پر زور ہے۔ وہ زندگی کی بلندیوں اور گہرائیوں کو اپنے شعور کی گرفت میں لانا چاہتے ہیں۔ وہ زندگی سے کوئی سستی مفاہمت نہیں کرنا چاہتے۔ ان کے ہاں ایک اضطراب اور بے چینی اور ذہنی تجسس اور تلاش ہے۔ ان کے ہاں تصوف کا عنصر بھی غالب ہے۔ وہ اپنے خیالوں کے سومنات میں پناہ گزیں ضرور ہوتے ہیں، مگر ان کا نقطۂ نظر اثباتی اور ایجابی ہے، منفی اور حیات کش نہیں۔ بیدل ان لوگوں میں جن کے لئے شرار زیست مضمحل اور افسردہ ہو چکا ہے، وہ ایک نئی توانائی اور حوصلہ بیدار کرنا چاہتے ہیں۔ اس کا ایک ذریعہ روحانی ریاضت اور استغراق بھی ہے، جو تفکر اور تخلیق کے لیے لازمی عنصر ہے۔ بیدل زندگی کی مادی ضرورتوں کی اہمیت سے منہ نہیں موڑتے، لیکن ان کے سامنے سرنگوں ہونا بھی

انھیں منظور نہیں۔ وہ دراصل حقیقت مطلقہ کے متلاشی ہیں۔ ان کے ہاں جس عنصر کو ابہام قرار دیا گیا ہے' وہ فی نفسہ یہ کوشش ہے کہ کسی مخصوص تجربے کو ہر زاویہ نظر سے تحلیل کر دیکھا جائے۔ بیدل کی اخلاقی سنجیدگی میں البتہ لچک کی ایک حد تک کمی ہے' اور صرف یہی عنصر ان کے اور غالب کے درمیان مابہ الامتیاز ہے۔ غالب بیدل سے بے حد متاثر تھے اور ایک معنی میں وہ اس کی گرفت سے کبھی بھی پوری طرح آزاد نہیں ہو سکے۔ گو شعوری طور پر انھوں نے اپنی آزادی کا اعلان ضرور کیا۔ غالب کے لیے بیدل میں اتنی کشش اس کے فلسفیانہ مزاج' اس کی حساسیت اور تعقلی انداز فکر کی وجہ سے تھی۔ دونوں مظاہر کا حرکت کے آئینے میں مشاہدہ کرتے ہیں۔ دونوں کے ہاں ایک سیمابی کیفیت ہے اور دونوں حسن کے جلووں سے مسحور ہو جاتے ہیں۔ یہ بات بھی قابل لحاظ ہے کہ اسی دور میں جسے متاخرین شعرائے فارسی کا دور کہا جاتا ہے' اور جب سبک ہندی کی روایت اپنے عروج پر تھی شاعری کی وہ روایت بھی تازہ دم تھی' جسے ولی اور میر سے منسوب کیا جا سکتا ہے۔ لیکن غالب اپنے ابتدائی دور میں میر کی پرکاری' ان کے دھیمے لہجے اور ان کی تشتیت سے کوئی اثر نہیں قبول کرتے۔ اس کے برعکس ان کی شاعری میں وہ تخیل ملتا ہے' جو اپنا جال ارض و سما کی وسعتوں پر پھینکتا ہے' اور ان کے ہاں ذاتی محاورے (PERSONAL IDIOM) کا وہ طنطنہ پایا جاتا ہے' جو ولی اور میر کی سادگی سے کوئی علاقہ نہیں رکھتا۔ یہاں بھونڈے خیالات بھی ہیں' ایسے تجربات بھی جو ابھی پوری طرح حقیقت کی کسوٹی پر نہیں کسے جا سکے ہیں' تراکیب میں رفعت و عظمت کی بجائے غرابت اور ژولیدگی بھی ہے۔ تشبیہ در تشبیہ اور کنایہ در کنایہ بھی ہیں' اور متضاد بلکہ متخالف مدرکات میں ربط اور واسطہ پیدا کرنے کی طرف میلان اور رغبت بھی۔ اس کے علاوہ بیدل کے ہاں ایک نوع کا استغنا اور ایک طرح کی روحانی قوت کا احساس بھی ہے' اور یہ دونوں خصوصیات بھی ان کے اور غالب کے اور بعد میں بیدل اور اقبال کے درمیان مشترک نظر آتی ہیں۔ بیدل اپنے آپ کو ہجوم میں گم نہیں کرنا چاہتے' بلکہ

اپنی خودی کی برداشت تخلیہ میں کرتے ہیں۔ غالب کو بھی دریائے عالم میں مرنا گوارا نہ تھا۔ بیدل کے ہاں امتزاج چاہے کم ہو، لیکن صلابت اور قوت کا تاثر ہر جگہ ملتا ہے۔ ان کی شاعرانہ قوت ارادی بہت مضبوط ہے، یہ اپنے نقطۂ نظر کی صحت اور اس پر ایمان کا پتہ دیتی ہے، اور انگریزی شاعروں میں ہمیں شیکسپیئر سے زیادہ ملٹن کی یاد دلاتی ہے، لیکن مجموعی طور پر بیدل کی بڑائی ان کی انانیت یا منطقی انداز بیان کی وجہ سے نہیں، بلکہ زندگی کے بارے میں اس بصیرت اور طریق کار میں ہے، جو موجودات اور مظاہر کی تہوں کو کھول کر دیکھنا چاہتی ہے، اور زندگی پر ایک فلسفیانہ سطح سے نظر ڈالتی ہے۔ چند منتخب اشعار سے، جو درج ذیل ہیں، اس ذہنی کیفیت اور رویے پر روشنی پڑتی ہے، جس کا ابھی ذکر کیا گیا:

ہمہ عمر با تو قدح زدیم و نرفت رنج خمار ما
چہ قیامتی کہ نمی رسی ز کنار ما بہ کنار ما

گداختیم نفسہا بہ جستجوے مراد
ہوائے وادی امید آتش آمیز است

جائے رحم است گر آزادہ مقید گردد
آب در کسوت آئینہ چہا بیند

قدر بیعت ماکش بہ فسردگی عہد
چہ موج باہمی گلش کہ بہ تحفہ گہے رسد

نوائے ندارم نفس مے شمارم

اگر ساز ہستی بہم گسستم من

جہاں گرچہ بے ساز ہستی نبازد
کمالم ہمیں بس بود نیستم من

بیدل از فیض گر ختم سبق زانوئے فکر
بود کرسی دامن کہکشاں مدے

اثر گم کردہ آہنگم مپرس از عندلیب من
دریں گلشن قفس بے سوزم از آتش نوائی ہا
کے یارب مباد افسردہ نیرنگ خودداری
شرارم سنگ شعر از کلفت صبر آزمائی ہا
غبار انگیز شہرت نیست وضع خاکسار من
خروشے داشتم گم کردہ ام در سرمہ سائی ہا

ہر طرف نظر کردیم ہم بخود سفر کردیم
اے محیط حیرانی ایں چہ بیکرانیہاست
ما ز سیر ایں گلشن نشہ طرب خوردیم
ورنہ چشم وا کردن عبرت انتہانیہاست
ساز ما شکست دل یار ازیں نوا غافل

بہ کہ چشم خود بہ پیم بلند بے زبانیاست

چشم وا کردن کفیل فرصت نظارہ نیست
پر تو ایں شمع آغوش وداع محفل است
در رہ تسلیم پر بیجاں ما افتادہ ایم
بر سرا سایہ گرہست دست قاتل است
امتیاز حسن و عشق از شوق کامل بردہ اند
میوہ از کف دل و چشم مجنوں محمل است

جیسا کہ ابھی کہا گیا' غالب کی ابتدائی اردو شاعری پر متاخرین شعرائے فارسی کا رنگ' جن میں بیدل شامل ہیں' بہت گہرا اور نمایاں ہے۔ ان کے تتبع میں اور اپنی جوش طبعی کے اقتضاء کے مطابق غالب نے بلاغت' دقت پسندی اور خیال بندی کی طرف اپنی شاعری کا رخ موڑ دیا تھا' لیکن فارسی شاعری کا حال' جو غالب نے پچیس سال کی عمر کے بعد شروع کی' اس سے مختلف ہے۔ تخیل کی بے قید پرواز' الفاظ اور تراکیب کی تعقید اور غرابت اور بعض خیالات و احساسات کی بھرمار رفتہ رفتہ کم ہوتی گئی۔ فارسی غزلوں میں خاص طور پر جو لطافت بیان ہے' جو ہمواری اور سبک روی ہے' جو اعتدال اور توازن ہے' وہ مشق سخن کی ایک خاص حد سے گزرنے کے بعد آئی ہے' یہاں بیدل کی فکری تجرید اور روحانی تنظیم بندی میں ایک فشار کی کیفیت پیدا ہو گئی ہے۔ یہی حال بعد کی اردو شاعری کا ہے' لیکن اس کے باوجود بیدل کا گہرا تعلق اور اس کے تجربات اور احساسات کی ندرت پہلوداری اور اشارت کسی نہ کسی شکل میں غالب کے ہاں برابر قائم رہی۔ ابتدائی اردو کلام میں غالب نے اپنے تخیل کی جولانی کو پوری طرح آزاد رکھا تھا' اور اس پر فارسیت کا غلبہ اس حد تک تھا کہ اسے بے تکلف

ہی اردو کا کلام کہا جا سکتا ہے۔ فارسی غزل میں جو مشق سخن کی اگلی منزل کی طرف رہنمائی کرتی ہے' خیال بندی کی طرف یہ رجحان بہت کم ہو گیا ہے' البتہ بیدل کے اثر سے جو تخلیقی رجحان اور بظاہر تعلیل طریق کار غالب نے اپنایا تھا' اس کے نقوش اب بھی باقی ہیں۔

غالب کی فارسی غزل محبت کے مخصوص اور موضوعی جذبے کے ارد گرد گھومتی ہے۔ لیکن اس میں محصور نہیں ہے۔ ان کے ہاں جذبات کے مد و جزر کی عکاسی بھی ہے۔ مادی فطرت کا حسن بھی ہے' محبوب کے دل کش مرقعے بھی ہیں اور زندگی کی طرف ایک پر امید اور ولولہ انگیز رویہ بھی۔ یہاں یہ بات خاص طور پر قابل لحاظ ہے کہ غالب روایتی قسم کے عاشق نہیں ہیں' اور نہ ان کے ہاں وہ سپردگی اور انفعالیت ہے' جو اس انداز کے عاشق کے ساتھ منسوب کی جاتی رہی ہے۔ اس کے برخلاف ان کے ہاں ذکلوت احساس ہے' پندار اور خود پرستی ہے' عشق و محبت کی کیفیت میں سادگی کی بجائے پیچیدگی ہے' انہیں وہ زندگی کی دوسری دلچسپیوں سے منسلک اور مربوط بھی کرتے ہیں' اور اپنی انفرادیت کو محفوظ رکھنے پر بھی زور دیتے ہیں۔ غالب کی فارسی غزل میں ہمیں جذبات کی مصوری جگہ جگہ نظر آتی ہے۔ اس مصوری میں جو چیز اہم ہے' وہ یہ کہ اس میں جذباتیت کا گزر نہیں۔ یہاں جذبات کی کشاکش اور ان کا اتار چڑھاؤ ملتا ہے' غالب جس جذبے کو مصور کرتے اور اس کی ترسیل کرنا چاہتے ہیں' اس کا بدل اور تضاد بھی ان کے سامنے ہوتا ہے۔ اس طرح جذبہ اپنی سادہ اور اکہری شکل میں پیش نہیں کیا جاتا' بلکہ اس تناؤ کی صورت میں' جو متضاد کیفیات کے پہلو بہ پہلو رکھنے سے پیدا ہوتا ہے۔ غالب کسی منظر کو براہ راست دیکھنے یا پیش کرنے کی طرف رغبت نہیں رکھتے۔ ان کی نظر ہمیشہ ترچھی یعنی (TANGENTIAL) پڑتی ہے' اسی لیے ان کے ہاں محض لطف اندوزی یا سادہ نقش نگاری نہیں ہے بلکہ وہ تیکھا پن ہے' جس میں ایک لطیف عنصر تلخی کا بھی ہے۔ متضاد جذبات کے تصادم اور ٹکراؤ سے جو حقیقت ابھرتی ہے وہ زیادہ گہرا تاثر چھوڑتی ہے' اور اس میں صلابت اور پائیداری بھی زیادہ ہوتی ہے۔ غالب جذبات میں الجھتے

میں بلکہ ان کا تجزیہ کر کے انہیں قابل فہم بناتے ہیں۔ اور انہیں ان کی ساری پیچیدگی اندرونی زیروبم اور کثیر السطحی کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔ اس قسم کی جذبات نگاری کی چند حسب ذیل مثالیں قابل غور ہیں:

زہی وردت کہ بایک عالم آشوب جگر خائی
دہد درد دل گدایاں را در سر پادشاہاں را

بداغت شادم اما زیں خجالت چوں بدل آیم
کہ رشکم در بہم انگند علد آرامگاہ را

وحشتے در طالع کاشانۂ ما دیدہ است
می پرد چوں رنگ از رخ سایہ از دیوار ما

ازیں بیگانگی ہا می تراود آشنائی ہا
حیا می ورزد ما در پردہ رسوائی کند مارا

فدایت دیدہ و دل رسم آرائش میرس ازمن
خراب ذوق گل چینی چہ داند باغبانی را

ہر خراشے کہ ز رشک تو ام افتد بدل
در سپاس دم تیغ تو زبانست مرا

بے تو چوں بادہ کہ در شیشہ ہم از شیشہ جداست
نبود آمیزش جاں در تن ما با تن ما
دل شکن و دماغ و دل خود نگہ دار
کاین خود طلسم دود و شرر بستہ ایم ما
وداع و وصل جداگانہ لذتے دارد
ہزار بار برو صد ہزار بار بیا
حیرانی ما آئینہ فرصت بیاراست
شد جادہ بہ کوشش نفس باختہ ما
خیالش صید دام پیچ و تاب شوق پروانا
من از مستی غلط کردم بہ شوخی اضطرابش را
راز عاشق از شکست رنگ رسوا می شود
باوجود سخت جانی ہا تنک رویم ما
مشتاق عرض جلوہ خویش است حسن دوست
از قرب مژہ و دو نگہ نارسائے را
ہر تجلی کہ دہد روئے بہ ہنگامہ شوق
پردۂ ساز بود زمزمہ سنجان ترا
غالب و کش مکش بیم و امیدش ہیہات
یا بہ تیغی بکش و یا بہ نگاہے دریاب
برگشتن مژگان تو از روئے عتاب است
کاندردلم از تیغی بایک مژہ جانیست
از نالہ تیزی دل شخص در آتشم

کاہیں سنگ پہ شرر ز ہجوم نگاہ کیست
درنوردد گفتگو از آگہی واماندہ ایم
پیچ و تاب رہ نشان دوری سر منزلت
نفس گرداختلاے شوق را نازم
چو شمع ہا بہ سرا پردہ بیانم سوخت
بہ سجدہ بر در یار اوفتیم تا غالب
خط جبیں چو غبار از جبین ما ریزد
چہ پرسی وجہ حیرانی کہ ہنگام تماشایت
نگہ از بے خودی پیوست و پاگم کرد و مژگاں شد
نازم بہ نگاہت کہ ز سرمستی انداز
از تفرقہ مہر و مقام بدر آورد
نہ از شرمت کہ چشم دے آساں بر نمی آید
نگاہش با رازہائے مژگاں بر نمی آید
دلم در حلقہ دام بلا می رقصد بقصد از شادی
دانا خویشتن را در غم زلفش گماں دارد
ہزار آئینہ ناز درمقابل نہ
ہزار نقش دل افروز دربرابر کش
بہ سر راہش نشستم بہ درش راہم نبود
خویش را از خویشتن نسبتی نکوتر داشتم
دلم صبح شب وصل تو بہ کاشانہ می لرزد
درد پاہم بوجہ از نعق بوئی رفت خواستن

غالب کی غزل کا یہ پہلو بھی بہت نمایاں اور دلکش ہے کہ ذاتی جذبات کا اظہار و بیان فطرت کے حسن کے وسیلے سے کیا جائے۔ ایسا کرنے سے جہاں ان نقوش میں تازگی' لطافت اور شادابی کا احساس ہوتا ہے' وہاں انسانی جذبات کی تیزی اور تندی بھی منتقل ہو جاتی ہے۔ فطرت سے شاعری کے لیے ساز و سامان حاصل کرنے کا یہ عمل کم و بیش ہر زبان کی شاعری میں پایا جاتا ہے۔ کیونکہ فطرت اور انسانی فن ایک ہی منظر کے دو رخ ہیں دیکھنا صرف یہ ہے کہ اس پورے عمل کے دوران دونوں عناصر کے مابین توازن قائم رکھا گیا ہے یا نہیں۔ غالب تمام تر انسانی تعلقات کے شاعر ہیں' مگر وہ فطرت کے حسن کے بھی رازداں ہیں۔ ان کی نظریں اپنے گرد و پیش پر خاصی گہری پڑتی ہیں' اور وہ جذبات کی نقش گری کے لئے محاکات فطری کائنات سے براہ راست حاصل کرتے ہیں۔ ان کی دو مثنویاں "ابر گہربار" اور "چراغ دیر" اور ان کے قصیدے اس دعوے کے ثبوت میں پیش کئے جا سکتے ہیں۔ بہ الفاظ دیگر یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ ان نرم و لطیف محاکات کے ذریعے جو شاعر کی سریع النفوذ نظروں نے کائنات فطرت سے اخذ کیے ہیں' انسانی جذبات کا ابلاغ زیادہ واضح' متعین اور بھرپور حساسیت کا حامل بن جاتا ہے' اور وہ حقیقت جسے شاعر پیش کرنا چاہتا ہے' چشم زدن میں ہمارے سامنے آئینہ ہو جاتی ہے وہ مبصر جو غالب کے دامن شعر کو فطرت کے حسن سے خالی سمجھتے ہیں۔ یہ غور کریں کہ مثنوی اور قصیدے کی بیانیہ شاعری کے علاوہ بھی غزل کے رموز و علائم کے پردے میں انسان کا اندرونی نفس اور کائنات کا خارجی حسن کس طرح باہم دگر آمیز کیے گئے ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ غالب یہ عقیدہ رکھتے ہیں کہ ثنویت میں ہمارا یقین محض ایک فریب ہے حقیقت دراصل ایک اکائی ہے' اور اس کے اندر اور باہر کے پردے اس طرح پیوست ہیں کہ ایک کے ذریعے دوسرے کی خبر پائی جا سکتی ہے۔ چند مثالیں دیکھیے:

در طبع بہار ایں ہمہ آشفتگی از چیست
گوئی کہ دل از بیم تو خوں گشتہ خزاں را

من و ذوق تماشائے کہ تاب رخسارش
جگر بہ تابہ چسپد آفتاب عالم آرا را

مانند خار زاری کاتش زند دردی
سوزد زنیم خفتہ اجزائے نالہ ہم را

شب فراق ندارد سحر و لے یک چند
بہ گنگرے سحر می تواں فریفت مرا

آفتاب عالم سر کنجہائے خودیم
می رسد بوئے تو از ہر گل کہ می بویم ما

نازم فروغ بادہ زعکس جمال دوست
گوئی فشردہ اند بہ جام آفتاب را

آید بہ چشم روشنی ذرہ آفتاب
بہر نفس کہ طرح کنی نقش پائے را

ستارہ سحری مژدہ کا دیدارست
بہ بیں کہ چشم فلک در پریدنست عجب

تو مگو خواب و سحر در تأسف از انجم
بہ پشت دست بدنداں گزیدست مخسپ

دارم دلے ز آئینہ نازک نہاد تر
آہستہ پانہم کہ سر خار نازک است

ز بسکہ ریخت جگر پارہ ہائے داغ آلود
چوں برگ لالہ در گلشن از ہوا ریزد

بگو رازے کہ عشق نتواں آید بیروں
در بہاراں ہمہ بوست ز صبا می آید

برگ گل پردہ ساز ست تمنائے ترا
بو کہ دریافتہ باشی چہ نوا آید

آئینہ خانہ ایست خمارم ز انتظار
او جانب چمن بہ تماشا چہ می رود

لالہ و گل می دمد از طرف مزارش پس مرگ
تا چہا دل غالب ہوس روئے تو بود

طرۂ ات مشک بدامان نسیم انشاندہ
جلوہ ات گل بہ کف آئینہ پردازدہ

شوخی خوئی ترا قاعدہ دانست خزاں
خوبی روئی ترا آئینہ داراست بہار
در غمت غازہ رخسارہ ہوشت جنوں
در رہت شانہ گیسوئے غبار ست بہار

اختلاط شبنم و خورشید نہاں دیدہ ام
جرأتی باید کہ عرض شوق دیدارش کنم

حسن در جلوہ گری بانگشد منت غیر
ہر گل از خویشتن است آتش داماں زدہ

گریستم آں قدر کز خوں بیاباں لالہ زاری شد
خزان ما بہار دامن صحرا ست پنداری

غالب کے ہاں انسانی حسن کی مرقع کشی بھی بہت جاذب نظر ہے۔ کہیں یہ مرقعے موقلم کی ایک جنبش سے محض خطوط کی شکل میں کھینچے گئے ہیں اور کہیں وسیع تر بساط پر رنگوں کی آمیزش سے ابھارے گئے ہیں۔ یہاں دو امور قابل غور ہیں۔ اول یہ کہ یہ مرقعے قریبی اور صحیح مشاہدات پر مبنی ہیں، اور دوسرے ان میں ایک وضاحت اور جسمانیت پائی جاتی ہے۔

ان میں سلبیت اور کھاپن نہیں ہے۔ ان میں شادابی ہے' دل گرفتگی نہیں۔ غالب حسن انسانی کا تصور بھرپور انداز سے کرتے ہیں' اور اس میں کسی تذبذب کو راہ نہیں دیتے۔ ان کے دل میں کوئی چور نہیں ہے۔ عشق کا جذبہ اور محبوب کا سراپا ان کے لیے انبساط طبع اور کشادگی قلب کا ذریعہ بنتے ہیں۔ اس سے ان کے دل کا کنول کھل اٹھتا ہے۔ وہ حسن کے تمام جلووں اور اس کی سب رنگینیوں سے متاثر ہوتے ہیں' اور اس سے ان کے اندر ایک سرشاری اور اہتزاز کی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ ان کا دل ہر لطیف و پر کیف منظر حسن کے لیے ہمیشہ وا رہتا ہے۔ ان جلووں کے مشاہدے سے ان کی شخصیت میں کوئی شکست و ریخت نہیں ہوتی۔ بلکہ ترفع ذہنی اور جذباتی آسودگی اور توازن کا تاثر پیدا ہوتا ہے۔ کہیں کہیں محض منفرد اشعار میں بھی یہ تجلیاں اور رنگینیاں شش جہت کی مثال سمٹ آئی ہیں۔ ان جلوہ ہائے رہ گزر کی چند مثالیں درج ذیل ہیں:

چو غنچہ جوش صفائے تنش ز بالیدن
دریدہ بر تن نازک قبائے تنگش را

چمن ساماں بتے دارم کہ دارد وقت گل چیدن
فرائے گزارائے خویش پر گل کردہ داماں را

نخواہم می رسد بند قبا وا کردہ از مستی
ندانم شوق من بعدے چہ افسوں خواندہ است امشب

گلت را نوا نرگست را تماشا
تو داری بہارے کہ عالم ندارد

صد قیامت بگدازند وبہم آمیزند
تا خمیر دل ہنگامہ گزین تو شود

مہ بہ باغ از افق سوئے کرد طلوع

سرو گفتند بداں ماہ و سراپا نہ ماند

متفرق اشعار کے علاوہ بعض پوری غزلوں میں بھی غالب نے محبوب کا مکمل سراپا پیش کیا ہے۔ یہاں چونکہ ایک مکمل تصویر کو ابھار کرنا مقصود ہے' اس لیے نظر بہت سی تفصیلات کو اپنے اندر سمیٹ لیتی ہے' لیکن صرف انہی تفصیلات کو جو اس تصویر کو تناسب باطنی کے احساس کے ساتھ بے نقاب کر سکیں۔ یہ امر مزید قابل غور ہے کہ غالب کے ہاں ایسی تمام تصویریں اپنے اندر ایک حرکی عنصر رکھتی ہیں' اور ایسی نہیں ہیں جنہیں محض آرائش کی غرض سے صفحات پر منقش کیا گیا ہو۔ بہ الفاظ دیگر یہ نگار خانہ محض دیدہ زیب نہیں' بلکہ اس میں ہم گوشت پوست کے انسان کو محسوس کر سکتے ہیں۔ ان میں بعض جگہ شخصیت کے بیرونی خدوخال یادوں کے نقوش کے ساتھ جمع کر دیئے گئے ہیں۔ بعض جگہ صرف مشاہدہ پر بھروسہ کیا گیا ہے اور بعض جگہ مشاہدے' حافظے اور تخیل تینوں کو ہم آمیز کیا گیا ہے' اس طرح ان تصویروں کے ذریعے جمالیاتی احساس کو بھی ابھارا گیا ہے اور ماضی کے لمحوں کی یاد بھی تازہ کی گئی ہے' چند مثالیں غور طلب ہیں۔ پہلی غزل کا مطلع یہ ہے:

حور بہشتی زیاد آں بت کشمیر برد
ہم صراط از نمط آں دم شمشیر برد

دوسری غزل یوں شروع ہوتی ہے:

حق دارم از اہل دل رم گرفتہ
بشوخی دل از خویشتن ہم گرفتہ

تاہم نقل بعد کا فر ادائی
بالا بلندی کوتہ قبائے

اور چوتھی غزل کا پہلا شعر یہ ہے:

رفت آنکہ کسب بوئے تو از یاد کروے
گل دیدے درو ے ترا یاد کروے

ان چاروں غزلوں میں غالب نے اس کا اہتمام کیا ہے کہ ایک ایسی تصویر پیش نظر ہو جائے' جسے ہم پہچان بھی سکیں اور جس میں اس کے بلو جو ایک عورت' دل فریبی اور حد درجے کی انفرادیت بھی نمایاں رہے۔ اس کے ساتھ ہی ان جذبات کی مصوری کا حق ادا کر دیا جائے' جو محبوب سے ملاقات یا اس کا تصور کر کے عاشق کے دل میں برانگیختہ ہو گئے ہیں۔

جیسا کہ اس سے پہلے بھی اشارہ کیا گیا' غالب کی فارسی غزل محض حسن و عشق کے جذبات کی عکاسی تک محدود نہیں ہے۔ گو یہ اس کا مرکزی موضوع ضرور ہے۔ عشقیہ جذبات کے چوکھٹے کے اندر رہ کر بھی غالب زندگی پر ایک بھرپور نظر ڈالتے ہیں۔ ان کے ہاں ایک طرح کے عزم' حوصلے اور ولولے کا اظہار بھی ملتا ہے' یہ بات شروع ہی میں کہی گئی تھی کہ غالب ان شعراء میں سے ہیں جن کے لیے حسن و عشق کے جذبات کے سامنے سپر اندازی کوئی معنی نہیں رکھتی۔ ان کے ہاں قدم قدم پر ایک رکھ رکھاؤ اور اپنے آپ کو سنبھالے رکھنے کی کیفیت ملتی ہے' حسن و رومان کے ڈانڈے عام زندگی سے علیحدہ نہیں کیے جا سکتے۔ زندگی کے بارے میں غالب کا نقطہ نظر بالعموم فعال' حرکی اور اسی لئے پر امید ہے' یعنی دوران زیست محرومیوں اور مایوسیوں کے تجربے کے باوجود بھی وہ یہ محسوس کرتے ہیں کہ زندگی کو بہ حیثیت مجموعی اپنی خواہشات اور نصب العین کے مطابق ڈھالنا انسان کا برگزیدہ فرض ہے اور

اس کی مساعی کا نقطۂ انتہا بھی۔ غالب نے کبھی زندگی سے ہار نہیں مانی، نہ اس کے سامنے سرنگوں ہوئے اور نہ شعلۂ حیات کی سرکشی اور بے تابی کو سرد ہونے دیا۔ زندگی گزارنے کا یہ عزم و حوصلہ اور خیر و شر کی لذت چشیدگی کے باوجود اپنے آپ پر اس درجہ بھروسہ اور اعتماد ہمیں بعض اشعار میں صاف طور سے نظر آتا ہے۔ چند مثالیں دیکھیے:

عیش و غم در دل نمی استد خوشا آزادگی
بادہ و خونابہ یکساں است در غربال ما

نا گرفت ایں ہنگامہ بگر شور ہستی را
قیامت می دمد از پردۂ خاکی کہ انساں شد

رنجہا چوں شد فراہم معرفے دیگر نداشت
غلط را نقش و نگار طاق نسیاں کردہ ام

عمر ہا چرخ بگردد کہ جگر سوختہ
چوں من از دودۂ آزر نفساں برخیزد

چشم از جوش نگہ خوں گشت و از مژگاں چکید
ہمچناں در حلقہ دام تماشاییم ہنوز

مزید برآں بعض پوری غزلیں ایسی ہیں جن میں یہ عزم اور جذبہ بڑے طمطراق اور بلند آہنگی کے ساتھ نمایاں ہے۔ وہ غزلیں جن کے مطلع درج ذیل ہیں، خاص طور پر اس رنگ کی ترجمانی کرتی ہیں اور دعوت فکر و تامل دیتی ہیں:

مژدۂ صبح دریں تیرہ شبانم دادند
شمع کشتند و ز خورشید نشانم دادند

عشق از دو جہاں بے نیاز باید بود

مجاز سوز حقیقت گداز باید بود
بیا و جوش تمنائے دیدنم بنگر
چو اشک از سر مژگاں چکیدنم بنگر
اے ذوق نوا سنجی بازم بخروش آور
غوغائے شبیخونے بر بنگہ ہوش آور
یارب ز جنوں طرح غمے در قلمرم ریز
صد بادیہ در قالب دیوار و درم ریز
بیا کہ قاعدۂ آسماں بگردانیم
قضا بہ گردش رطل گراں بگردانیم

اس سے پہلے یہ کہا گیا تھا کہ غالب کی ابتدائی اردو شاعری پر متاخرین شعرائے فارسی کی چھاپ لگی ہوئی ہے فارسی غزل میں یہ اثر بالکل زائل ہو گیا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اس منزل پر پہنچ کر غالب نے اپنی تمام تر توجہ متقدمین سے اکتساب فیض پر صرف کی۔ کیونکہ انہوں نے یہ محسوس کر لیا تھا کہ ان سرچشموں میں فکر اور جذبے کی جو لازوال دولت چھپی ہوئی ہے' وہ کہیں اور ہاتھ نہیں آسکتی۔ اسی وجہ سے غالب کی فارسی غزل میں ایک طرح کی پختگی اور شرر رسیدگی پیدا ہو گئی ہے' اور یہ ابتدائی دور شاعری کی بہ نسبت زیادہ زود فہم اور نشاط انگیز ہے۔ ان غزلوں میں نہ خیال بندی ہے' نہ دور از کار تشبیہات کا استعمال اور نہ تراکیب میں غرابت اور ژولیدگی' جیسا کہ پچھلی مثالوں سے واضح ہو گیا ہو گا۔ غالب کے مأخذ شعری میں جو زبردست تبدیلی ان کے پچیس سال کی عمر تک پہنچنے کے بعد یکایک ظہور میں آئی' اس کا بیان کچھ انہی کی زبان سے سنئے:

"ہر چند مشق کہ یزدانی سروش است در بدو آغاز نیز پسندیدہ گوئی و گزیدہ جوئی بود اما چشم

از فراغ روی پی جادہ شناساں بمداشتی و کوی رفتار آہنی را لغزش مستانہ انگاشتی تا بہ روان نظامی جنبش خراماں را بہ ہنگی ارزش ہم قدمی کہ در من یافتند مہر بخشید دل از آرزم پدید آمد انعدہ آوار گسانی من خوردند آموزگارانہ در من نگریستند شیخ علی حزیں بخندہ زیر لبی بے راہ روی ہائے مرا در نظرم جلوہ گر ساخت و زہر نگاہ طالب آملی و برق چشم عرفی شیرازی مادہ آں ہرزہ جنبش ہائے نارو در پای رہ پیمائی من بسوخت۔ ظہوری بسرگرمی گیرائی نفس حرزی بہ بازو و توشہ بکمرم بست و نظیری لاابالی خرام بہنجار خاصہ خودم بجالش آورد اکنوں بہ یمن فرہ پرورش آموزگاری ایں گروہ فرشتہ شکوہ کلک رقاص من بخرامش تذرو است و برامش موسیقار بجلوہ طاؤس است و بپرواز عنقا"۔

یہ بیان دلچسپ بھی ہے اور مغالطہ انگیز بھی اس لیے کہ اگرچہ اس گروہ فرشتہ شکوہ کے اراکین یعنی حزیں، طالب آملی، عرفی، ظہوری اور نظیری کا ذکر غالب نے اپنی نظم و نثر میں باربار کیا ہے مگر تین اہم ناموں یعنی صائب، بیدل اور حافظ کو جان بوجھ کر نظرانداز کیا ہے۔ حالانکہ ظاہر ہے کہ بیدل کی تمام تر غزلوں کا انداز مفکرانہ نہیں ہے، اور بیدل کے مفکرانہ انداز کی وجہ سے غالب کو ان سے ایک ذہنی ہم آہنگی ہے۔ اسی طرح حافظ سے بھی غالب کو مزاج کے اعتبار سے ایک ربط خاص ہے، اور ان کی بہت سی غزلوں میں یہ رنگ رہ رہ کر جھلک اٹھتا ہے۔ البتہ ظہوری، عرفی اور نظیری کا ذکر غالب نے جابجا اور بہت ذوق و شوق سے کیا ہے۔ گویا ایک طور سے غالب نے اپنے پڑھنے والوں کی توجہ ان دو شاعروں سے دیدہ و دانستہ ہٹانے کی کوشش کی ہے، جن سے انھیں زیادہ ذہنی اور دلی قربت رہی ہے، اور اس لیے میری رائے یہ ہے کہ غالب کے بیان کو تمام و کمال قبول نہیں کرنا چاہیے۔ اس سلسلے میں ہمارا ذہن ازمنہ وسطیٰ کے دو انگریزی شاعروں یعنی چاسر (CHAUCER) اور لینگ لینڈ (LANGLAND) کی طرف منتقل ہو جاتا ہے، جنھوں نے اپنی نظموں میں جان بوجھ کر اور تفنن طبع کے طور پر غلط ماخذ کی طرف پڑھنے والوں کی توجہ کو پھیرا ہے۔

بہر صورت یہ بات بھی قابل ذکر ہے کہ غالب نے اپنے بعض اساتذۂ سخن کی، جن کا ذکر ابھی کیا گیا، زمینوں میں غزلیں کہی ہیں، ایک ہی ردیف اور قافیہ میں دو استادوں کا طبع آزمائی کرنا پرانے آداب شعر و سخن میں نہ صرف ممنوع نہ تھا، بلکہ اس کا عام طور پر رواج تھا۔ اگر اس انداز کی مشق میکانکی حد تک نہ لے جائی جائے، تو اس میں ایک خوبی یہ ضرور ہے کہ یہ شاعر کی خلاقی کے لیے ایک کھلا چیلنج ہے، یعنی بعض حدود کو قبول کرنے کے بعد اور انہی میں رہ کر اپنی خلاقیت کے جوہر دکھانا اکثر اوقات نتیجہ خیز بھی ہو سکتا ہے، اور اس سے شاعر کی بساط اور ظرف کا بھی اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ کسی پیش رو استاد کی غزل کو سامنے رکھ کر یعنی اسی بحر اور قافیہ میں پوری غزل لکھنا لازمی طور پر اس مفروضے پر مبنی ہے کہ شاعر نے اس محیط کیفیت (MOOD) کو اپنا لیا ہے، جو غزل ماقبل میں موجود ہے، بعض صورتوں میں یہ بھی ممکن ہے کہ دو شاعروں کی انفرادی غزلوں میں توارد ہوا ہو یعنی مماثلت اتفاقی طور پر پیدا ہو گئی ہو، اور اس کا پتہ بعد میں لگایا گیا ہو۔ غالب کی فارسی غزل کا اگر ان کے ابتدائی اردو کلام سے مقابلہ کیا جائے، تو یہ ظاہر ہو گا کہ اب وہ تجربے پر حاوی ہو گئے ہیں اور اسے فنی اہتمام و انصرام کے ساتھ صفحۂ قرطاس پر منتقل کر سکتے ہیں۔ اب چند متوازی غزلیں درج ذیل کی جاتی ہیں جن کا مطالعہ دلچسپی سے خالی نہ ہو گا۔ سب سے پہلے طالب آملی اور غالب کی ایک ایک غزل دیکھیے، جو ایک ہی زمین میں کہی گئی ہیں:

طالب آملی

مستانہ رہ میکدہ طے می کنم امشب
پرواز ز بال و پر می کنم امشب
بر چشم نہاں در پئے آں گوہر نایاب
صد بحر بہ پائے مژہ طے می کنم امشب

تا نالہ بلبل نبود جانب گلزار
گر یک تپیم است پئے می کنم امشب

در مد نظر ہم گل وہم چہرہ ساقی است
گر روئے بہ گل گہ و بہ می کنم امشب
محرومم و پیمانہ صد عمر ابد را
تبدیل بہ یک ساغر مے می کنم امشب
اوست شکر خواب و من از نالہ جانسوز
نے باہمہ درباشن می کنم امشب
با ایں قفس سرو چمن نالم از ایام
گر فصل بہارست کہ دے می کنم امشب
پیران جہاں راچو عصا بادۂ ناب است
من نیز ازیں تکیہ بہ مے کنم امشب

غالب

از اہرہ تجلیات عشق می کنم امشب
گر پردہ ہستیست کہ شق می کنم امشب
ہاں آئینہ بگذار کہ یکسم نظر بد
نظارۂ یکتائی حق می کنم امشب
جاں برلم اندازۂ دریا کہ ہم نیست
ازیں طلب سد رمق می کنم امشب

از ہر بن مو چشمہ خوں باز کشادم
آرائش بستر ز شفق می کنم امشب

مے میچکد از لعل لبش در طلب قتل
مشقی ز کوکب بہ طبق می کنم امشب

نازم سبقش را و نیابم و را
خوش تفرقہ در باطل و حق می کنم امشب

عمر یست کہ قانون طرب رفتہ زیادم
آموختہ راباز سبق می کنم امشب

غالب نبود شیوۂ من قافیہ بندی
ظلمی است کہ برکلک وورق می کنم امشب

دونوں غزلیں کم و بیش ایک ہی سطح اور معیار کی ہیں۔ غالب کی مصلحت اندیشانہ خاموشی کے باوجود بیدل ان کے تحت الشعور میں برابر موجود رہے' فارسی غزل میں بھی اور بعد کے اردو کلام میں بھی۔ چنانچہ دونوں کی ایک ایک غزل دیکھئے:

بیدل

قال تسلیم زن و شوکت و شاہی دریاب
گردنے کج کن و معراج کلاہے دریاب

سیل بنیاد دوعالم شدی اے آتش عشق
ماگیاہیم ز ماہم پرکاہے دریاب

چہ وجود و چہ عدم' ہست و کشادہ است
چوں شرر ہوہو جہاں را بنگاہے دریاب

دیده پیچیدهٔ دل که سراغے دارد

از سویدا اثر چشم سیاہے دریاب

یوسفی کن اگر اسباب مسیحائی نیست

بفلک گر زسیدی بمن چاہے دریاب

خلوت عافیت شمع گداز است اینجا

بے خاکستر خود گیر پناہے دریاب

دامن دیده بهر سرمه سیالا بیدل

انتظار سوئے گرد سراہے دریاب

غالب

خیز و بے راهه روی راسر راہے دریاب

شورش افزا نگه حوصله گاہے دریاب

عالم آئینه راز است چه پیدا چه نهاں

تاب اندیشه نه داری به نگاہے دریاب

غم افسرده گیم سوخت کجائی اے شوق

نفسم را به پر افشانی آہے دریاب

تاچها آئینه حسرت دیدار تو ایم

جلوه برخود کن و مارا بنگاہے دریاب

داغ ناکامی حسرت بود آئینه وصل

شب روشن طلبی روز سیاہے دریاب

فرصت از کف مده و وقت غنیمت پندار

نیست گر صبح بہارے شب ماہے دریاب

غالب و کشمکش بیم و امیدش ہیہات

یا بہ تیغے بکش و یا بنگاہے دریاب

غالب کی غزل بیدل کی غزل سے کسی طرح کم نہیں۔ مگر بیدل کا تیسرا اور غالب کا چوتھا شعر حوا لمطلب ہونے کے باوجود بیدل کا شعر غالب کے شعر سے بلند ہے۔ ظہوری کی تعریف میں غالب جگہ جگہ رطب اللسان ہیں اور انہیں جہان معنی کا طرۂ امتیاز سمجھتے ہیں۔ بلاشبہ غالب نے شعوری طور سے اس کا اظہار کیا ہے کہ وہ ظہوری کے عمق فکر اور ندرت خیال پر سوجان سے نثار ہیں۔ ذیل میں ظہوری اور غالب کی دو اہم غزلیں درج کی جاتی ہیں:

ظہوری

دوش آں صبر خود رنجید رنجیدن نہ داشت

بے زبانی عذرہا می گفت و نشیدن نداشت

دردم تیغ تغافل زخم پیمانہ ریخت

مجری نہ زد و دست و پا چند نازیدن نداشت

گر اسیر زلف و کاکل گفتہ باشم خویش را

گفتہ باشم این قدر خویش پیچیدن نداشت

در گل لطف پنہاں گفت رسوا اند کے

اند کے از مدعی ترسید و پرسیدن نداشت

خوش بساط ناز در بازار مجرم چیدہ بود

باز خواہد چید بے تقریب برچیدن نداشت

پیش مرگ رشک مرگ درد ہجراں دوست

دل فرطیم داد گرد وصل گردیدن نداشت

داشت سر و ز دیهنی از پیش شمشیر جفا

وقت دامن بمندن از غیر پرسیدن نداشت

از برائے رشک غیرت درنگہ پیچیدہ بود

غیرت نازم تصوری غیر نادیدن نداشت

غالب

خواست کز ما رنجد و تقریب رنجیدن نداشت

جرم غیر از دوست پرسیدیم و پرسیدن نداشت

آمد و از تنگی جا جمہ پرچین کرد و رفت

بےخود از ذوق قدم دوست بالیدن نداشت

شد نگار از ناز کی چندانکہ رفتارش نماند

نازنین پالش نکوی غیر بوسیدن نداشت

گل فراواں بود دے پرزور دوشم بر بساط

خوشخود پیمانہ میگردید و گردیدن نداشت

گر سیاق وصل ناخوش در مواقف ہجر تلخ

دیدہ دانم کرد روی دوستان دیدن نداشت

بعد دانم از امانت ہرچہ گردوں بہ نتافت

ریخت مے بر خاک چوں درجام گنجیدن نداشت

گرنیم آزاد خود را در تعلق باختم

سود زرے کو دامانے کہ برچیدن نداشت

نامرادی بود تو دمی آمد غالب دریغ
در ہلاک خویش کوشیدیم و کوشیدن نداشت

ایک ہی زمین میں ہونے کے باوجود غالب کی غزل ظہوری کی غزل پر اضافہ ہے۔
اب دوسری غزل دیکھئے:

ظہوری

از دم تیغے مگر تن بہ تپیدن دہم
سرمہ حیرت کشم دیدہ بہ دیدن دہم
گوشہ دامان او ماند ز کف ضعف
اشک سبک گام را پائے دویدن دہم
گرچہ ندارد کمند کنگر ایوان وصل
نالہ شبگیر را تار رسیدن دہم
بہر تماشائی حسن رہبر شاہین عشق
فاختہ عقل را بال پریدن دہم
از خس و خار رہی جیب گلستاں کنم
برگ گل و لالہ نوک خلیدن دہم
توبہ پرہیز را کردہ گلشن درست
عطر ناموس را نسب دریدن دہم
آمدہ نزدیک لب حرف کسی دور نیست
گر سخن ہر موئے را گوش شنیدن دہم
بخت ظہوری ہمی دامن دولت گرفت

بازو اقبال را درد کشیدن دہم

غالب

سوخت جگر تاکجا رنج چکیدن دہیم
رنگ شوای خون گرم تا بہ پریدن دہیم

عرصہ شوق ترا مشت غباریم ما
تن چہ بریزد زہم زہم بہ تپیدن دہیم

جلوہ غلط کردہ اند رخ بکشا ناز مہر
ذرہ و پروانہ را مژدۂ دیدن دہیم

سبزۂ ماورد عدم تشنہ برق بلاست
در رہ سیل بہار شرح دمیدن دہیم

بوکہ بہ مستی زنیم بر سر و دستار گل
تای کلہام را مزد رسیدن دہیم

بر اثر کوہکن نالہ فرستادہ ایم
تاجگر سنگ را ذوق دریدن دہیم

شیوۂ تسلیم ما بود تواضع طلب
در خم محراب تیغ تن بخمیدن دہیم

غالب از اوراق ما نقش ظہوری دمید
سرمہ حیرت کشیم دیدہ بہ دیدن دہیم

ظہوری سے جو عقیدت غالب کو تھی' اس کے باوجود یہ بات بلا تامل کہی جا سکتی ہے

کہ غالب کی غزل ظہوری کی غزل کے مقابلے میں بہتر ہے۔ عرفی کے لیے بھی غالب اپنے دل میں تحسین کا جذبہ رکھتے تھے۔ اب عرفی اور غالب کی دو دو غزلیں دیکھئے:

(۱)

نسیم صبح چو برگ سمن فرو ریزد
جگر ز نالۂ مرغ چمن فرو ریزد

فلک نظر بہ کہ دارد کہ نیش غمزۂ او
ہزار ناوک جادو فگن فرو ریزد

اجل بعید کجی ناز او شود پامال
ز بس کہ بر سر ہم جان و تن فرو ریزد

نہفتہ بر لب شیریں اگر زنی انگشت
فسانہ ہائے غم کوہکن فرو ریزد

اگر شکستہ دلم آستیں بہ افشاند
جہان جنبش از بر شکن فرو ریزد

شکاف گریہ دہارا رہا کن از غیرت
کہ خوشہ خوشہ زخرمن من فرو ریزد

کہ لاف حوصلہ زد گو بیا ولیش کہ دلم
حدیث عرفی خونیں کفن فرو ریزد

(۲)

اگر تو خندہ کنی از گل و شراب چہ حظ
و گر تو زہر دہی تشنہ را ز آب چہ حظ

اگر نہ سلسلہ حسن تو جویم از خورشید
ز وحشی شب و مہر آفتاب چہ حظ

کمال حسن درون جمال درجلوہ است
ہزار سال نخنیش در نقاب چہ حظ

معان این دل صد جا شکستہ را بگداز
ستم نوازشا بدۂ خراب چہ حظ

تلافی غم شب می کنم بخواب صبوح
وگرنہ تلخی غم شکند خواب چہ حظ

مگو کہ گوش بواعظ نمی کند عرفی
عدیم میکدہ را از شب عذاب چہ حظ

غالب

(۱)

خوشا کہ گنبد چرخ کہن فرو ریزد
اگرچہ خود ہم بہ فرق من فرو ریزد

ز جوش شکوۂ بیداد دوست می ترسم
مباد مہر سکوت از دہن فرو ریزد

مراچہ قدر نکوی کہ نازنیناں را
غبار بادیہ از پیرہن فرو ریزد

ترا کہ عالم نازی بغمزہ بستاید
کسی کہ گل بکنار چمن فرو ریزد

من بساز و بیداں غمزہ می بجام مریز
کہ ہوشم از سر و تابم ز تن فرو ریزد

ہوس دانکہ عشق ز طرز طرار
دل شگفتہ ام از ہر حسن فرو ریزد
رواست غالب اگر در تلاش گوئی
کہ از بعض ز روانی سخن فرو ریزد

(۲)

مرا کہ بادہ ندارم ز روزگار چہ حظ
ترا کہ ہست و نیاشامی از بہار چہ حظ
خوش است کوثر و پاکست بادۂ کہ دروست
ازاں رحیق مقدس دریں خمار چہ حظ
چمن پر از گل و نسرین و دلربائی نے
بدشت تشنہ ازیں گرد بے سوار چہ حظ
دراں چہ من نتوانم ز اختیار چہ سود
بدانچہ دوست نخواہد ز اختیار چہ حظ
تو آئی آنکہ نظالی بجائے رضوانم
مرا کہ محو خیالم ز کاروبار چہ حظ
بعرض غصہ نظیری وکیلِ غالب بس
اگر تو نشنوی از نالہ ہائے زار چہ حظ

عرفی کی پہلی غزل غالب کی غزل سے کسی قدر بہتر ہے اور دونوں کی دوسری غزل تقریباً ایک معیار کی ہیں۔ نظیری سے جو شغف غالب کو تھا' اس کا اظہار انہوں نے جگہ جگہ کیا ہے۔ نظیری کے ہاں جو سادگی' برجستگی اور رچا ہوا تغزل ہے اور وہ لطافت بیان پر جیسی

قدرت رکھتے ہیں اُسے غالب برابر للچائی ہوئی نظروں سے دیکھتے رہے اور برابر اس کے تتبع میں لگے رہے۔ یہ اور بات ہے کہ وہ اس میں خاطر خواہ کامیابی نہ حاصل کر سکے۔ منشی ہرگوپال تفتہ کو ایک خط میں لکھتے ہیں:

"مگر بات یہ ہے کہ تم مشق سخن کر رہے ہو اور میں مشق فنا میں مستغرق ہوں۔ بو علی سینا کے علم کو اور نظیری کے شعر کو ضائع اور بے فائدہ اور موہوم جانتا ہوں۔ زیست بسر کرنے کو کچھ تھوڑی سی راحت درکار ہے اور باقی حکمت اور سلطنت اور شاعری اور ساحری' سب خرافات ہے"۔

یہ خط غالب کے آخری دور کا ہے' اور اس میں بیزاری کا اظہار برملا ہوا ہے' لیکن اس میں بالواسطہ طور پر نظیری کی بڑائی کا پہلو نکلتا ہے۔ بے شک عمر کے اس حصے میں غالب ہر شے کو موہوم تصور کر رہے ہیں' لیکن وہ نظیری کو محفل شعر و سخن میں اسی مقام پر متمکن دیکھتے ہیں جس پر بو علی سینا علوم طبعی کی دنیا میں ہیں اور بو علی سینا کے مرتبے سے کے انکار ممکن ہے۔ اب نظیری اور غالب کی چار چار غزلیں پہلو بہ پہلو رکھی جاتی ہیں' تاکہ ان کا موازنہ کیا جا سکے:

نظیری

نظر بظاہر و صیاد در قضا مخفت است
اجل رسیدہ چہ داند بلا کجا مخفت است
کجا ز عشوۂ آں چشم نیم باز رہیم
کہ فتنہ ساختہ از خواب و پائے ما مخفت است
کسے بطلب شم ترکتاز می آرد
کہ در فراش تب پائے در حنا مخفت است
نسیم مہر ز باغ وفا نمی آید

بہر چمن کہ تو بگذشتہ صبا خفت است

طبیب عشق ہمو طمع ز بیمارے
کہ شب براحت ازیں درد بیدوا خفت است

کسی از معانقہ روز وصل یابد ذوق
کہ چند شب زہم آغوش خود جدا خفت است

شب امید بہ از صبح عیدے گذرد
کہ آشنا بتمنائے آشنا خفت است

فسانہ صرف نظیری مکن کہ خواب کند
شکستہ کہ بصد درد جا خفت است

غالب

بوادی کہ درآں خضر را عصا خفت است
بہ سینہ می سپرم رہ اگرچہ پا خفت است

بدیں نیاز کہ باتست ناز می رسدم
گدا بسایہ دیوار پادشاہ خفت است

بصبح حشر چنیں خستہ روسیہ خیزد
کہ در شکایت درد و غم دوا خفت است

خروش حلقہ رنداں ز نازنیں پسریست
کہ سر بزانوئے زاہد بہ بوریا خفت است

ہوا مخالف و شب تار و بحر طوفاں خیز

کہتہ لنگر کشتی و ناخدا خفت است

درازئ شب و بیدارئ من ایں ہمہ نیست

ز بخت من خبر آرید تا کجا خفت است

براہ خفتنی من ہر کہ بگرو واند

کہ میر قافلہ درکارواں سرا خفت است

بخواب چوں خودم آسودہ دل مداں غالب

کہ خستہ غرقہ بخوں خفتہ است تا خفت است

غالب کی غزل میں پانچواں شعر اپنی پیکر نگاری کی وجہ سے بہت اچھا ہے، لیکن یہ بات بلا خوف تردید کہی جا سکتی ہے کہ بحیثیت مجموعی نظیری کی غزل مقابلتہً زیادہ سہل، لطیف اور پربہار ہے۔ اب دوسری مثال لیں۔

نظیری

عشق است طلسمے کہ در و بام ندارد

آنکس کہ از ویانت نشاں نام ندارد

بادیکہ وزد وجد کند مست محبت

عاشق سرو سودائے مے و جام ندارد

بس زاویہ حال مرا روز لطیف است

تاب نفس صبح و دم شام ندارد

آغاز جنونم شدہ پایان محبت

کاریست بانجام که انجام ندارد

کوته نظراں در طلب توشه راہند

عرض دو جہاں وسعت یک گام ندارد

جاں زیر لب از پا و سرش بوسه چیند

کاں نخل بہشتی ثمر خام ندارد

سر خوش ز تپش بیش شدم کز لب ساغر

مے چاشنی تلخی دشنام ندارد

عریانی مارا شرف کعبه بپوشد

درویش حرم جامهٔ احرام ندارد

جز طبع نظیری که حق عشق ادا کرد

کس نیست که در گردن او دام ندارد

غالب

نومیدی ما گردش ایام ندارد

روزی که سیه شد سحر و شام ندارد

ہر ذره خاکم ز تو رقصاں بہوائیست

دیوانگی شوق سر انجام ندارد

دو تن به بلا داده که دگر ہم بلا نیست

مرغ قفسے کشمکش دام ندارد

بے نقش وجود تو سراپائے من از ضعف

چوں بستر خوابست کہ اندام ندارد

بلبل بچمن بنگر و پروانہ بہ محفل
شوقیست کہ در وصل ہم آرام ندارد

آیا بدلت ولولہ کب ہوا نیست
یا آنکہ سرائی تو لب بام ندارد

بوائی کہ رہا مستی زلف یار
نفرت دلی لذت دشنام ندارد

ہر رشحہ باندازۂ ہر حوصلہ ریزند
میخانۂ توفیق خم و جام ندارد

غالب کہ بداست از غزلم مصرع استاد
بادام صفائے گل بادام ندارد

یہاں نظیری کی غزل غالب کی نسبت ذرا ودق ہوئی ہے۔ غالب کی غزل چونکہ نقش ثانی ہے، اس لیے کسی حد تک نقش اول سے بہتر ہے۔ اب تیسری غزل لیجئے:

نظیری

چہ خوش است از دو یک دل سر حرف باز کردن
سخن گزشتہ گفتن گلہ را دراز کردن

گہے از نیاز پنہاں نظرے بہ مہر دیدن
گہے از عتاب ظاہر گلے نیاز کردن

اثر عتاب بردن ز دل ہم اندک اندک

بیدمہ آفریدن بہ بہانہ ساز کردن
تو اگر بجور سوزی زجفا کشاں نیاید
بجز از دعائے جانت زسر نیاز کردن
نچناں گرفتہ جا میان جان شیریں
کہ تواں ترا و جان را ز ہم امتیاز کردن
زخمارے ندارم سرو برگ سجدۂ بت
دل و خاطر پریشاں نتواں نماز کردن
تو بجز غلطی چہ کردی کہ بمانی نظیری
بخدا کہ واجب آمد ز تو احتراز کردن

غالب

چہ غم ار بہ جد گرفتی زمن احتراز کردن
نتواں گرفت از من بگرشمہ ناز کردن
تو و درکنار شوقم گرہ از جبیں کشودن
من و بہ رخ دو عالم در دل فراز کردن
مژہ را ز خونفشانی بدلست همزبانی
کہ شمار دم بدامن ستم گداز کردن
زغم تو بود شرمم کہ چہ مایہ شوخ چشمے است
زشکست رنگ بر رخ در خلد باز کردن
نفسم گداخت شوقت ستم ست گر تو دانی
کہ زتاب نالہ خوں شد نہ پاس راز کردن

خمار رشک بہت نجاں گداخت گلشن

کہ میانہ گل و مل رسد امتیاز کردن

بلند تاز گشتہ غالب روش نظیری از تو

سرو ایں چنیں. غزل را بہ سفینہ ناز کردن

نظیری کی غزل سہل ممتنع کا نمونہ اور لطافت، شیرینی اور احتراز کے اعتبار سے قابل تحسین ہے۔ غالب کی غزل میں یہ سب خوبیاں نہیں ہیں، لیکن یہ اچھے اور دل پذیر اشعار سے تہی دامن نہیں ہے۔ اب آخر میں ایک ایک غزل دونوں کی اور دی جاتی ہے:

نظیری

ماحل خویش بے سرو پا نوشتہ ایم

روز فراق را شب یلدا نوشتہ ایم

قاصد بہ ہوش باش کہ بر ایں جواب تلخ

عرض ہزار گونہ تمنا نوشتہ ایم

شیریں ترازو حکایت مانیست قصہ

تاریخ روزگار سراپا نوشتہ ایم

روئے تو کو معالجہ عمر کوتہ است

ایں نسخہ از علاج مسیحا نوشتہ ایم

تحقیق حال ما ز نگہ میتواں نمود

چیزے ز حال خویش بسیما نوشتہ ایم

بر ما مسلم است کہ منشور راستی

بس. واژگوں تر از خط ترسا نوشتہ ایم

ما از خط پیالہ و معشوق گذریم
درس صلاح ما بہ ہمیں جا نوشتہ ایم
ہر سو کہ کردہ ایم رواں کشتی امید
طوفان نیلو شور بدریا نوشتہ ایم

ہرجادوے کہ کلک نظیری نمودہ است
خود کردہ ایم باطل و خود وانوشتہ ایم

غالب

تا نسخہ از حقیقت اشیاء نوشتہ ایم
آفاق را مرادف عنقا نوشتہ ایم
عنوان را ز نامہ اعدہ سادہ بود
سطر شکست رنگ بسیما نوشتہ ایم
خاکی بودی نامہ نیفشاندہ ایم ما
رخصت بداں حریف خود آرا نوشتہ ایم
در ہیچ نسخہ معنی لفظ امید نیست
فرہنگ نامہائے تمنا نوشتہ ایم
آمدہ و گزشتہ تمنا و حسرت است
یک کاشکے بود کہ بصد جا نوشتہ ایم
رنگ شکستہ عرض سپاس بلائے تست
پنہاں سپاسۂ غم و پیدا نوشتہ ایم

آغشتہ ایم ہر سر خارے بخون دل
قانون باغبانی صحرا نوشتہ ایم

کوتہ ز نقش جبہ مایک قلم پراست
تحتی سپاس ہدی پا نوشتہ ایم

غالب الف اہل علم وحدت خودست
ہمہ چہ برفزود گرہ نوشتہ ایم

یہاں بھی جذبے اور اس کے خارجی پیکر کے درمیان امتزاج کے اعتبار سے نظیری کی غزل ہی کو فوقیت حاصل ہے' البتہ غالب کی غزل کا ساتواں شعر بیت الغزل ہے۔ جیسا کہ اس سے پہلے بھی اشارہ کیا گیا' گو غالب نے حافظ کا نام صراحۃً شاید ہی کہیں لیا ہو' لیکن ان کی غزل اندرونی طور پر اس کی شہادت دیتی ہے کہ وہ حافظ سے متاثر ضرور ہوئے ہوں گے۔ ان کی کئی غزلیں حافظ کی زمینوں میں ہیں اور جو اسی ردیف اور قافیہ میں نہیں کہی گئی ہیں' ان کا آہنگ بھی حافظ کے آہنگ سے مماثلت رکھتا ہے۔ پہلے یہ دو غزلیں دیکھیے:

حافظ

دوش وقت سحر از غصہ نجاتم دادند
و اندر آں ظلمت شب آب حیاتم دادند

بیخود از شعشۂ پرتو ذاتم / کردند
بادہ از جام تجلی صفاتم دادند

چہ مبارک سحری بود و چہ فرخندہ شبی
آں شب قدر کہ ایں تازہ براتم دادند

بعد ازیں روی من و آئینہ وصف جمال

که در آنجا خبر از جلوه ذاتم دادند
من اگر کامروا گشتم و خوشدل چه عجب
مستحق بودم و اینها بزکاتم دادند

ہاتف آن روز بمن مژدهٔ این دولت داد
که بدان جور و جفا صبر و ثباتم دادند
این همه شهد و شکر کز سخنم میریزد
اجر صبریست کزان شاخ نباتم دادند
همت حافظ و انفاس سحرخیزان بود
که ز بند غم ایام نجاتم دادند

غالب

مژدهٔ صبح دریں تیره شبانم دادند
شمع کشتند و ز خورشید نشانم دادند
رخ کشودند و لب هرزه سرایم بستند
دل ربودند و دو چشم نگرانم دادند
سوخت آتشکده ز آتش نفسم بخشیدند
ریخت بتخانه ز ناقوس فغانم دادند
گهر از رایت شاهان عجم برچیدند
بعوض خامهٔ گنجینه فشانم دادند
افسر از تارک ترکان پشنگی بردند

بخشی ناصیہ فر کیانم دادہ اند

گوہر از تاج گسستہ بدانش بستند

ہرچہ بردند بہ پیدا بہ نہانم دادہ اند

ہرچہ از دستگہ پارس بیغما بردند

تا بنالم ہم ازاں جملہ زبانم دادہ اند

ہم ز آغاز بطرف و نظر ستم غالب

طالع از قوس و شمار از سرطانم دادہ اند

ان دو غزلوں میں شروع کے دو دو شعر حیرت انگیز طور پر ایک دوسرے کے قریب ہیں۔ غالب کے ہاں بلند آہنگی اور ادعا زیادہ ہے، لیکن حافظ کی غزل زیادہ رچی ہوئی ہے۔ اب دونوں غزلیں دیکھیے، دونوں بہت معروف ہیں:

حافظ

بیا تا گل بر افشانیم و می در ساغر اندازیم

فلک را سقف بشکافیم و طرح نو در اندازیم

اگر غم لشکر انگیزد کہ خون عاشقاں ریزد

من و ساقی بہم تازیم و بنیادش براندازیم

شراب ارغوانی را گلاب اندر قدح ریزیم

نسیم عطر گردانرا شکر در مجمر اندازیم

چو در دست است رودی خوش بزن مطرب سرودی خوش

کہ دست افشاں غزل خوانیم و پا کوباں اندازیم

صبا خاک وجود ما بداں عالی جناب انداز
بود کاں شاہ خوبانرا نظر بہ منظر اندازیم
یکے از عشق می لافد دگر طامات می بافد
بیا کایں داوریہا را بہ پیش داور اندازیم
بہشت عدن اگر خواہی بیا با ما بمے خانہ
کہ از پائے خمت روزی بحوض کوثر اندازیم
سخن دانی و خوش خوانی نمی ورزند در شیراز
بیا حافظ کہ تا خود را بملکی دیگر اندازیم

غالب

بیا کہ قاعدۂ آسماں بگردانیم
قضا بہ گردش رطل گراں بگردانیم
بگوشہ نشینیم و در فراز کنیم
بہ کوچہ بر سر رہ پاسباں بگردانیم
اگر کلیم شود ہمزباں سخن نکنیم
وگر خلیل شود میہماں بگردانیم
گل افگنیم و گلابی بہ رہگذر پاشیم
می آوریم و قدح درمیاں بگردانیم
ز جوش سینہ سحر را نفس فرو بندیم
بلائے گرمی روز از جہاں بگردانیم
بجنگ باج ستانان شاخساری را
تہی سبد ز در گلستاں بگردانیم

بصلح بال فشانان صبحگاهی را
ز شاخسار سوئی آشیاں نگر دانم

بمن وصال تو باور نمی کند غالب
بیا کہ قاعدۂ آسماں نگر دانم

قیاس چاہتا ہے کہ غالب کے سامنے حافظ کی غزل ضرور رہی ہوگی۔ کیوں کہ دونوں کی فضا اور لہجے میں بہت یگانگت محسوس ہوتی ہے۔ حافظ کی غزل روایت میں ڈوبی ہوئی ہے' لیکن اس کے باوجود اسے کسی اور کی غزل قرار نہیں دیا جاسکتا۔ اس میں جو رِندی اور سرمستی ہے' وہ حافظ اور صرف حافظ ہی کا حصہ ہے۔ اس سے قطع نظر اس غزل میں جو ولولہ اور غلغلہ ہے' اسے غالب نے پوری طرح اپنے رگ و پے میں اتار کر غزل کہی ہے اور غالب کی غزل بھی ان کے اپنے رنگ کی بہت اچھی نمائندگی کرتی ہے۔ یہ دو غزلیں اس صورت حال کی وضاحت کرتی ہیں جس کا ذکر ابھی کیا جاچکا ہے' یعنی ان میں توارد اور ہم رنگی میکانکی نہیں ہے' بلکہ محض کیفیت (MOOD) کے اتحاد سے پھوٹتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ اب دو اور غزلیں قابل مطالعہ ہیں:

حافظ

خیز و در کاسہ زر آب طربناک انداز
پیشتر زانکہ شود کاسۂ سر خاک انداز

عاقبت منزل ما وادیِ خاموشانست
حالیہ غلغلہ در گنبد افلاک انداز

چشم آلودہ نظر از رخ جاناں دورست
بر رخ او نظر از آئینہ پاک انداز

بسر سبز تو اے سرو کہ چوں خاک شوم

ناز از سر بنہ و سایہ برین خاک انداز
دل مارا کہ ز ما بہ سرزلف بجست
از لب خود بشفاخانہ تریاک انداز
ملک ایں مزرعہ دانی کہ ثباتی ندہد
آتشے از جگر جام در املاک انداز
غسل در اشک زدم کاہل طریقت گویند
پاک شو اول و پس دیدہ بر آں پاک انداز
یارب آں زاہد خودبیں کہ بجز عیب ندید
دود آہیش در آئینۂ ادراک انداز
چو گل از نکہت او جامہ قبا کن حافظ
ویں قبا در رہ آں قامت چالاک انداز

غالب

اے ذوق نواسنجی بازم بخروش آور
غوغائے شبیخونے بر بنگہ ہوش آور
گر خود بجہد از سر از دیدہ فرو بارم
دل خون کن و آں خون را در سینہ بجوش آور
ہاں ہمدم فرزانہ دانی رہ ویرانہ
شمعے کہ نخواہد شد از باد خموش آور
شورابہ ایں وادی تلخست اگر رادی
از شہر بسوئے من سرچشمہ نوش آور

دانم کہ زری داری ہر جا گذرے داری
می گرند بہ سلطان از بادہ فروش آورد
گر منع بجلد ریزد بر کف نہ ورای بشو
ورشہ بسبو تشنہ بیدار و بدوش آورد
ریحاں از بنا راحش پکہ از قفس
آں در رہ چشم افگن ایں از پے گوش آورد
گاہے بلبک دستی از بادہ ز خویشم بر
گاہے بہ سبہ مستی از نغمہ بہوش آورد
غالب کہ بجاتش بود میمائی تو گر باید
باری غزلے فردی زاں سوختہ پوش آورد

یہ دونوں غزلیں اگرچہ ایک زمین میں نہیں ہیں۔ لیکن دونوں حافظ اور غالب کی بہترین غزلوں میں شمار کی جاتی ہیں۔ دونوں میں ایک روح پرور سرمستی ہے' استغناء ہے اور اوعائے خودی ہے' اور اس کے ساتھ ہی تغزل کا رنگ پوری طرح رچا ہوا ہے۔ نظیری کی خوش گوار ارضیت نے دونوں کے یہاں ایک نئی جہت (DIMENSION) اختیار کرلی ہے' بلکہ یہ کہنا بہتر ہوگا کہ یہاں ارضیت اور ماورائیت کے ڈانڈے آپس میں ملا دیئے گئے ہیں۔ دونوں غزلیں دونوں شاعروں کی بھرپور شخصیت کی عکاسی کرتی ہیں' اور ان دونوں سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ حافظ اور غالب اپنے اپنے طور پر ایک جست بلاخیز کے ساتھ ارض و سما کی وسعتوں کو ناپنا چاہتے ہیں۔ "انداز" اور "آورد" دونوں افعال کے اندر مقابلے اور چیلینج کی روح مضمر ہے۔ دونوں اس کی غمازی کرتے ہیں کہ شاعر اپنی شخصیت کی بحد کمال توسیع بھی چاہتا ہے اور اسے موجودات پر ثبت بھی کرنا چاہتا ہے۔ غالب نے اپنی غزل پر لکھا کہ منشی نبی بخش

حقیر کے نام ایک خط میں ان الفاظ میں کیا ہے: "خدا کے واسطے غور کیا کہ غزل اس کو کہتے ہیں"۔ حافظ کی اپنی رائے اس غزل کے بارے میں معلوم نہیں 'لیکن غالباً' وہ بھی اسے اتنی ہی وقعت کی نظروں سے دیکھتے ہوں گے 'جیسی وقعت غالب کے الفاظ سے مترشح ہے۔ اب ایک ایک آخری غزل دونوں کی اور درج ذیل کی جاتی ہے :

حافظ

می دمد صبح کلہ بست سحاب

الصبوح الصبوح یا اصحاب

می چکد ژالہ بر رخ لالہ

المدام المدام یا احباب

می وزد از چمن نسیم بہشت

خوش بنوشید دائما مئی ناب

تخت زریں زدست گل بچمن

راح چوں لعل آتشیں دریاب

دری خانہ بستہ اند دگر

افتح یا مفتح اولی الابواب

آ چنیں موسمے عجب باشد

کہ بہ بندد می کدہ بہ شتاب

بہ رخ ساقی پری پیکر

ہمچو حافظ بنوش بادۂ ناب

غالب

سحر دمیدہ و گل در دمیدنست مخسپ
جہاں جہاں گل نظارہ چیدنست مخسپ

مشام را بہ شمیم گلے نوازش کن
نسیم غالیہ سا در وزیدنست مخسپ

ستارہ سحری مژدہ سنج دیداریست
بہیں کہ چشم فلک در پریدنست مخسپ

تو محو خواب و سحر در تاسف از انجم
بہ پشت دست بدنداں گزیدنست مخسپ

نفس ز نالہ بہ سنبل درودنست عزیز
ز خون دل مژہ در لالہ چیدنست مخسپ

نخفتہ گوش بہ آواز قلقلت بیا
پیالہ چشم براہ کشیدنست مخسپ

بذکر مرگ شبے زندہ داشتن ذوقیست
گرت فسانۂ غالب شنیدنست مخسپ

یہاں بھی گو زمین مختلف ہے، لیکن فضا اور ماحول آفرینی میں حیرت انگیز مشابہت ہے۔ دونوں غزلوں میں صبح کا وقت پیش کیا گیا ہے۔ اور اس وقت میں زمین و آسماں کا دامن جن لطیف رعنائیوں سے بھرا ہوتا ہے اس کی تصویر کشی کی گئی ہے۔ صبوحی کا ذکر بھی دونوں میں مشترک ہے۔ اس کے علاوہ نظر جن جلووں سے سرشار ہے اور جو اہتزاز اور گم شدگی کی کیفیت فطرت سے ہم آہنگی اور مے نوشی کی وجہ سے پیدا ہو گئی ہے، اسے دونوں غزلوں میں ابھار آگیا ہے۔ دونوں غزلوں میں ایک بھرپور جمالیاتی احساس ہے جو رنگوں، آوازوں اور غنود کی طلسماتی فضا سے مل کر پیدا ہو گیا ہے اور دونوں ہی غزلوں میں لہجے کے ترنم اور کھنکناہٹ کے ساتھ ایک نرمی، سبک روی اور نشہ آور حلاوت ہے، جسے صرف محسوس کیا جا سکتا ہے۔

غالب کی فارسی شاعری میں فطرت کی تصویر کشی کے اور بھی بہت سے چیدہ چیدہ مرقعے ہیں' لیکن غزل میں یہ لطافت احساس اور جلوہ کاری اور زیادہ پرکشش معلوم ہوتی ہے۔

اوپر جو کچھ کہا گیا ہے اس سے یہ بات بخوبی واضح ہو گئی ہوگی کہ گو غالب کی اردو شاعری نے ابتدائی دور میں شوکت بخاری' مرزا جلال اسیر' بیدل' ناصر علی سرہندی اور غنی کاشمیری سے بال و پر مستعار لیے' مگر اپنی فارسی شاعری کے دور میں وہ اس اثر سے کم و بیش آزاد ہو چکے تھے۔ بیدل کا اثر البتہ اتنا دور رس تھا کہ وہ برابر ان کی شاعری کی تہوں میں موجود رہا اور یہ جھلکتا ہے غالب کے یہاں فلسفیانہ تجسس کے جذبے' ان کے بظاہر تخیلی انداز فکر اور زندگی کے پیش پا افتادہ حقائق کے برعکس زیادہ بنیادی مسائل حیات سے دست و گریباں ہونے کی کوشش میں۔ بیشک غالب کی فارسی غزل میں اور بھی محرکات ملتے ہیں' یعنی طالب آملی کا تغزل' ظہوری کا عمق اور پختہ کاری' عرفی کی بلند آہنگی' نظیری کی سادہ لیکن رچی ہوئی حساسیت اور ان پر سب مستزاد حافظ کی طرفگی اور تازگی' اس کی ربودگی اور پرجوش غنائیت اور اس کے لہجے کی جھنکار اور جنوں خیزی۔ غالب کے ہاں یہ سب رنگ اس طرح سے ملے ہوئے ہیں جیسے قوس قزح میں مختلف رنگوں کی جلوہ گری بیک وقت نظر آتی اور جسم و جان میں ایک پر لطف انداز کے ساتھ نفوذ کر جاتی ہے۔ بلاشبہ غالب کے ہاں ظہوری اور نظیری کی بھی گہری پرچھائیاں ملتی ہیں' لیکن ان کے شعری تجربے کے داخلے میں بیدل اور حافظ عناصر ترکیبی کی حیثیت سے شامل ہیں' اور دراصل وہی اسے حسین بھی کرتے ہیں۔ غالب کی فارسی غزل میں ان کی انفرادیت اتنی نمایاں نہیں جتنی اردو غزل میں۔ وہ باوجود کوشش اور اہتمام کے نظیری' حافظ اور بیدل کے معیار تک نہیں پہنچ پاتے۔ ان کی فارسی غزل میں مشاقی' پختہ کاری اور ہنرمندی زیادہ ہے۔ لیکن حصہ اول دیوان غزلیات اردو میں تخیل اور فکر کی تب و تاز قلق پا ہے۔ غالب کے ہاں تفکر' خود آگہی' بشاشت اور امید و حوصلے کا اظہار فارسی غزل میں بار بار ہوتا ہے۔ غالب کی اس شخصیت میں جو ان کی اردو اور فارسی شاعری اور اردو اور فارسی خطوط میں اجاگر ہوتی ہے' ایک بنیادی وحدت ہے اور تھوڑے بہت فرق کے ساتھ ہم ہر جگہ اسی وحدت سے دوچار ہوتے ہیں۔

مثنوی ابر گہربار کا ایک پہلو

ندانم کہ ایں چند حرف از کجاست ؟
دریں پردہ لحنے شرف از کجاست ؟

"مثنوی ابر گہربار" کے رواجی چوکھٹے میں یہ استفہام ہمیں چونکاتا ہے۔ یہ مثنوی ناتمام ہونے کے باوصف ایک اعلیٰ درجے کا شاہکار ہے اور اس میں غالب کے طور تخیل کی ان تھک پرواز ان کے بڑے فن کار ہونے پر دلالت کرتی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ اطلس کی مثال فلک الافلاک کو اپنے شانوں پر اٹھائے فضائے بسیط میں سرگرداں ہیں۔ غالب شاید خود اپنی پرگوئی اور کلام کی رفعت اور عظمت پر مدام حیرت میں غرق ہیں۔ وہ جب اس عجیب و غریب منظر پر ٹھہر کر سوچتے ہیں تو ان کی متجسس طبیعت یہ پوچھے بغیر نہیں رہ سکتی کہ حروف و صورت کی اس پیچیدہ تنظیم کا جسے شاعری کہتے ہیں، سرچشمہ کیا ہے؟ اور یہ پراسرار نغمہ کس سوتے سے پھوٹتا ہے؟ ہر مفکر کے لئے کائنات ایک تہ در تہ راز ہے، ایک ان بوجھی پہیلی ہے، اس حقیقت پر جو پردے پڑے ہوئے ہیں، انھیں اٹھانے کی سعی شاعر، فلسفی، سائنس داں اپنے اپنے ادراک اور شعور کے بموجب کرتے رہتے ہیں۔ اس گنبد مینا سے کبھی کبھی کوئی آواز تاریکی کے پردوں کو چیرتی ہوئی برآمد ہوتی ہے۔ تجلی کی ایک کرن چشم زدن

میں وجود بے کراں پر پڑتی اور اسے منور کر جاتی ہے۔ شاعری اور فلسفے کی غایت اس کے سوا کچھ نہیں کہ انسانی ذہن اور حقیقت مطلقہ کے درمیان ایک رابطہ پیدا کیا جائے۔ غالب نے مثنوی میں اس سے پہلے ایک موقع پر اپنے مندرجہ بالا سوال کا جواب دینے کی کوشش کی ہے:

روان و خرد باہم آمیختہ
ازیں پردہ گفتار انگیختہ

یہاں "گفتار" سے مراد وہی 'حرف' ہے جو اس سے پہلے شعر میں آیا ہے اور جسے انگریزی شاعر ورڈزورتھ نے "تمام علم کی سانس اور اس کی لطیف ترین روح" قرار دیا ہے[1] اس کے اجزائے ترکیبی غالب کی رائے میں دو ہیں 'روان یعنی فیضان' اور خرد یعنی عقل اور قوت فیصلہ۔ گویا جب تخلیقی محرک یا اقبال کے الفاظ میں "جذب اندروں" بیدار قوت فیصلہ کے ساتھ شیر و شکر ہو جاتا ہے تو وہ خود بخود شعر کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ اس سے یہ نتیجہ نکالنا بعید از قیاس نہ ہوگا کہ شاعری دراصل اس نقطۂ اتصال کا نام ہے جہاں لاشعور اور شعور کے ڈانڈے آپس میں مل جاتے ہیں۔ جہاں وجدان اور فہم و خرد کی تحکمی اور توانائی ایک دوسرے کو سہارا دیتی اور ایک دوسرے میں پیوست ہو جاتی ہے۔

یہاں یہ بات قابل غور ہے کہ جو شعری روایت غالب کو ذہنی ورثے کے طور پر ملی تھی' اس میں زندگی اور شاعری کے ربط باہمی پر غور کرنے کا خیال کچھ ایسا عام نہیں تھا۔ شاعری کی بنیاد ایک وجدانی لہر تھی اور شعر کے نوک پلک درست کرنے کا اہتمام شاعر کا برگزیدہ فرض تھا' لیکن نہ اس عمل کی طرف ذہن منتقل ہوتا تھا' جس کے ذریعے صورت و معنی ایک دوسرے میں سموئے جاتے ہیں' نہ یہ شعور بہت واضح تھا کہ ادب کا زندگی سے ایک نامیاتی رشتہ ہے اور زندگی ستر راستوں سے اور نامحسوس طریقے پر ادب میں اپنی جلوہ گری

1. Poetry is the breath and finer sprit of all knowledge.

دکھائی رہتی ہے۔ "مثنی نامے" میں غالب نے بہت دل کش انداز سے آفرینش کائنات کی پہلی صبح کا ذکر کیا ہے' اور کہا ہے کہ جب چھپے ہوئے راز خواب ناز سے انگڑائی لے کر اٹھے' اور آسمان کی چادر موتیوں کی چمک سے جگمگا گئی اور زمین کا فرش عنبر سے مہک اٹھا' یعنی شعور ذات گویا بیدار ہونے کے قریب ہوا' تو جو چیز تاریکی کو مٹاتی چلی گئی' وہ خرد ہی تھی:

نخستیں نمودار ہستی گراہی

"خرد" بود کلمہ سیاہی زدای

غالب نے جب زندگی کے نشوو ارتقاء پر غور کیا اور ان مستتر قوتوں کو پرکھا' جو کائنات کے بطن میں ہنگامہ پرور رہتی ہیں' تو وہ اس نتیجے پر پہنچے کہ اس کی تہہ میں توازن قائم رکھنے کی طرف وہ میلان ہے جسے ہم "خرد" کے نام سے تعبیر کرتے ہیں۔ بالفاظ دیگر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ شاعری ہی نہیں بلکہ خود زندگی کے ہیولے میں دو متوازی قوتیں پیہم جاری و ساری ہیں' یعنی ایک فطری توانائی اور جوشش نمو' جو تخلیقی بھی ہے اور بے پناہ بھی' اور دوسرے وہ قوت جو اس کی تحدید کرتی اور اسے انضباط کا پابند بناتی ہے۔

انگریزی شاعر ولیم بلیک نے اپنے نثری کارنامے THE MARRIAGE OF HEAVEN AND HELL میں وجود کے نہاں خانے میں سرگرم ان دو قوتوں کو PROLIFIC اور DEVOURER کی اصطلاحات کے ذریعے روشناس کرایا ہے۔ اول الذکر کی نسبت سے موخر الذکر عقل کاذب یا عقل فروتر کے مرادف ہے' جو عنصری توانائی کو سلب کر لیتی ہے اور یہ سمجھتی ہے کہ اس نے ان تخلیقی امکانات کی پوری طرح حد بندی کر دی' لیکن اس کے ساتھ ہی غالب کی طرح بلیک کے ہاں عقل کا ایک مثبت پہلو بھی ہے۔ اس کے ہاں ایک اور استفسار جو تواتر کے ساتھ ہمیں ملتا ہے' وہ یہ ہے کہ اس مظہر کو جو غیر تشکیلی اور بے ڈول ہے' ایک واضح شکل' ایک معین ہیئت' ایک حسن و قرینہ کیسے عطا کیا جائے؟ یا مذہب کی زبان میں نراج میں سے آفاقی نظم کیسے ظہور پذیر ہو؟ غالب کے خیال میں اس پیکر

حیات میں تناسب باطنی قائم کرنے کا وظیفہ عقل کا ہے، جس کے بغیر اس کی تنظیم ممکن نہیں:

بہ پیدائش این کہن کارگہ
بدانش توان داشت آئین نگہ
خرد چشمہ زندگانی بود
خرد را بہ پیری جوانی بود
بہ مستی خرد رہنمائے خودست
بود گر ز خود ہم بجائے خودست
خرد کردہ عنوان بینش درست
رقم سنجی آفرینش درست

اس عمومی حمل سے آگے ایک مرحلہ اور ہے۔ آئینے کو جس قدر گھسیں اس کا زنگار دور ہو جاتا ہے اور اس کی عکس افگنی کی صلاحیت فزوں ہو جاتی ہے۔ عقل کی جس قدر تنقیب کریں، وہ بے معنی سے گذر کر دوربین ہو جاتی ہے۔ اس کے متعلق غالب نے ایک اور جگہ کیا بلیغ اشارہ کیا ہے:

وہ اک نگہ کہ بظاہر نگاہ سے کم ہے

"نقد دیدار" کا تعلق حیات سے ہے۔ یعنی ان اشیاء سے جو حیاتی علم کا معروض ہیں اور نگہ کاشف اسرار حیات ہے، جو بصری یا سماعی علم تک نہیں بلکہ علم الیقین تک پہنچاتی ہے، یعنی دانش یا علم و حکمت دو بنیاد ہے، جس کی ارفع ترین شکل ہمیں ورڈز ورتھ کے الفاظ میں عقل برتر (HIGHER REASON) تک لے جاتی ہے اور یہ عقل برتر اور نگہ، ایک ہی صلاحیت کے دو نام ہیں:

نقدان ز آئینہ زنگار بود
ز دانش نگہ نقد دیدار بود

غالب نے اس مسئلے کو ایک اور پہلو سے بھی پرکھا ہے' وہ یہ کہ خرد جب فکر انسانی میں دخیل ہو کر اپنی حتمی شکل میں سامنے آتی ہے' تو نظر یا نگہ کہلاتی ہے اور یہی زندگی کے بست کو کشادگی میں بدل دیتی ہے' یہی عمل سے ہم رشتہ ہو کر یہ "کردار" کا نام پاتی ہے۔ اس سے شخصیت میں صلابت' اندرونی توازن اور بہجت و وقار پیدا ہوتا ہے۔ انسان کے جبلی احساسات جیسے غصہ' نفرت' انتقام اور جسمانی خواہشیں' جب بے روک ٹوک ظاہر کی جائیں تو وہ بسا اوقات تخریب پر منتج ہوتی ہیں۔ یہی قوتیں خرد یا عقل کی نگہداشت اور تہذیب کی بدولت شریف اور قابل احترام جذبات میں تبدیل کی جا سکتی ہیں یعنی جب مقاصد صالح اور پسندیدہ ہوں گے' اور یہ خرد کی رہنمائی ہی میں قائم کیے جا سکتے ہیں' تو وہ بہیمانہ جذبات کی شدت کو معتدل کر کے انہیں بار آور بنا دیں گے۔ انسانی جذبات اور محرکات ان گھڑ' بھدے اور ضرر رساں بھی ہو سکتے ہیں اور لطیف اور قابل وقعت بھی۔ اور ماہیت قلبی کا یہ عمل یعنی جبلتوں کی تہذیب کر کے انہیں ان کے متضادات (OPPOSITES) میں تبدیل کر دینا یہ بھی خرد ہی کا کارنامہ ہے' غیظ کو شجاعت میں یا خواہش نفس کو عفت میں بدل دینا دراصل ایک عمل شائستگی چاہتا ہے۔ یہ اسی وقت ممکن ہے کہ جب ہم جذبات کے ذاتی عنصر کو غیر ذاتی اقدار کی تحویل میں دے دیں اور انہیں تنگی اور طراری سے پاک کر کے ایک وسیع اور ہمہ گیر صورت میں ظاہر ہونے دیں:

ز اندیشه زد نظر نام یافت
بکردار رفت از اثر کام یافت
غضب را نشاط شجاعت دهد
ز خواهش به عفت قناعت دهد
باندازه نور آنائی کند
خورد باده و پارسائی کند

نقش ہائے شائستہ عادت شود
نظر کیمیائے سعادت شود

غالب شاعری کو "گنجینۂ گوہر" مانتے ہیں' اس لیے کہ شاعری ہمیں ایک خاص قسم کی بصیرت عطا کرتی ہے' جو علم کی دوسری شکلوں سے مختلف اور وقیع تر ہے۔ فکر انسانی کے دوسرے ضابطوں سے ہمیں الگ الگ' قرآن حکیم کے الفاظ میں' علم الاشیاء یا علم النفس حاصل ہوتا ہے' لیکن جہاں دوسرے علمی ذرائع ناپ تول کر قدم رکھتے اور ظن و تخمین میں جلا رہتے ہیں' شاعری مظاہر کے بطن میں بے دھڑک داخل ہو جاتی ہے' اور شاعر کے کان نبض حیات پر لگے رہتے ہیں' اسی لیے ہستی کا تموج اور تحرک براہ راست شاعری کے پیکر میں گنگناتا رہتا ہے۔ غالب جب یہ کہتے ہیں کہ خرد کی روشنی اور ہی چیز ہے تو اس سے ان کی مراد یہ ہوتی ہے کہ شاعری جب محض حسی تجربات کا عکس نہیں ہوتی' بلکہ واضح اور روشن فکر سے آراستہ ہوتی ہے اور جب اس میں تحقق انا کے ساتھ ہی اور اس کے علاوہ غیر خود کے نغمے کی جھنکار بھی شامل ہو جاتی ہے' تو اس کی روشنی کچھ اور ہی بہار دکھاتی ہے:

سخن گرچہ گنجینۂ گوہر است
خرد را ولے تابش دیگر است
اہانا بہ شبہائے چوں پر زاغ
نہ بینی گہر جز بروشن چراغ

غالب کے نزدیک شاعری میں فکر کی اہمیت بنیادی ہے اور ان دونوں میں وہی تعلق ہے جو شراب اور پیالے میں ہوتا ہے' یعنی ایک کا تصور ہم دوسرے کے بغیر نہیں کر سکتے۔ جو چیز پیالے کو حرکت میں لاتی ہے' وہ شراب ہی ہے اور چوں کہ اس کا سرچشمہ خود شاعر کا ذہن ہے' یعنی یہ شراب ذہن سے انڈیلی جاتی ہے اور خارجی پیکر میں ہمارے سامنے آتی ہے' اس لیے دراصل ساقی' شراب اور پیالے میں' یا بہ الفاظ دیگر' شاعر کے ذہن' شعری مواد اور اس

کے خارجی پیکر کے درمیان امتیاز کرنا دشوار ہے:

سخن بادہ اندیشہ پیمانے او زباں ہے سخن لائے پیالائے او
بہ بیچون بادہ پیمانہ گوش خود ساقی و خود خود جرعہ نوش

یہاں یہ نکتہ قابل غور ہے کہ اگر شاعری اور شعری عمل پر غور کیا جائے تو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ شاعری دراصل اس وقت وجود میں آتی ہے جب حقیقت کے کسی واقعے کو حرف کی جسمانیت میں اسیر کیا جائے اور وابستگیوں کے تانے بانے کو محسوس اور مادی شکل میں پیش کیا جاسکے۔ لیکن اس پورے عمل کے لیے شاعر کی شخصیت' جس میں اس کی بصیرت اور ادراک کے ساتھ اس کے ذہن کی توانائی اور قوت فیصلہ بھی شامل ہیں' ایک معمول (MEDIUM) کی حیثیت رکھتی ہے۔ اگر یہ موجود نہ ہو تو ارتباط کا وہ عمل' جسے شاعری کہتے ہیں' وجود میں نہیں آسکتا۔ اسی لیے غالب نے شراب' پیالے اور ساقی کی وحدت ثلاثہ پر زور دیا ہے۔

شاعری اور موسیقی کو مختلف حیثیتوں سے ایک دوسرے کے مماثل قرار دیا گیا ہے۔ شاعری' جیسا کہ پہلے کہا گیا' تنظیم و ارتباط ہے اور تزکیۂ نفس حاصل کرنے کا ذریعہ بھی۔ موسیقی روح میں بیداری اور اہتزاز پیدا کرتی ہے۔ شاعری عرفان ذات و کائنات ہے اور موسیقی سرمستی اور کیف و سرور پیدا کرتی ہے۔ شاعری اشیاء کے ضمیر میں اترنے کا نام ہے اور موسیقی خود ہمیں جذب میں ڈبو دیتی ہے۔ لیکن جو چیز ان دونوں میں مشترک ہے اور ایک کو دوسرے کا ہم آشنا بناتی ہے' وہ داعیۂ روح ہے:

سرودی سخن روشناس ہست
کہ ہر یک ز وابستگان دست

لیکن جہاں موسیقی صوت مجرد سے کام لیتی ہے' شاعری الفاظ اور معانی کی پابند ہے۔ دونوں کی بنیاد جذب اندروں پر ہے لیکن دونوں کی کلید وہ آہنگ ہے جو عقل کا مرہون منت

ہے۔ اس کنجی ہی سے وہ دروازے کھلتے ہیں جو ہمیں نئی نئی ان دیکھی دنیاؤں میں پہنچا دیتے ہیں۔ موسیقی کے سروں میں جو چیز نظم و ضبط پیدا کرتی ہے اور اس کے زیر و بم کو ایک نہج پر لگاتی ہے' وہ "دانش" ہی کی کار فرمائی ہے۔ اسی سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ ساز کے پردوں کو کہاں سے چھیڑا جائے۔ اسی سے آواز کا طلسم بندھتا ہے ورنہ موسیقی اور شور میں تمیز کرنا مشکل ہے۔ کیوں کہ شور صرف ان بے ترتیب اصوات کا مجموعہ ہے' جن میں کوئی آہنگ نہ قائم کیا جا سکے۔ آہنگ کی دریافت اور اسے برقرار رکھنا خرد اور عقل و ہوش کا مطالبہ کرتا ہے اسی سے معنویت (SIGNIFICANCE) ابھرتی ہے۔ اسی طرح قلم کی روانی کو اعتدال پر رکھنا تاکہ جذبات کی بے پناہ یورش طلسم خیال کو توڑنے نہ پائے' اس کے لیے بھی علم و حکمت اور قوت فیصلہ ضروری ہیں:

سخن گرچہ پیغام راز آورد
سرود ار چہ در اہتزاز آورد

خرد داند ایں گوہریں در کشاد
ز مغز سخن گنج گوہر کشاد

خرد داند آں پردہ بر ساز بست
براہش طلسمے ز آواز بست

بدانش تواں پاس دم داشتن
شمار خرام قلم داشتن

غالب کی شخصیت اور شاعری کا ایک نمایاں پہلو غم کا عرفان اور اسے انگیز کرنے اور گوارا بنانے کا حوصلہ ہے۔ روسی ناول نگار دوستوسکی نے کہا ہے کہ غم زندگی کی ایک محیط اور عالم گیر حقیقت ہے۔ غالب کی زندگی نہ صرف غم کی گراں باریوں سے بوجھل ہے بلکہ ان سے نبرد آزما ہونے کی ایک مسلسل داستان ہے۔ غالب کے اردو خطوط بیم آزمائش کی

جو کشاکش زیست نے ان کے لیے پیدا کر دی تھی ایک ایسی دستاویز ہے' جس کی صداقت کو جھٹلایا نہیں جا سکتا۔ جو شخص یہ کہہ سکتا ہو:

رگ و پے میں جب اترے زہر غم تب دیکھیے کیا ہو
ابھی تو تلخی کام و دہن کی آزمائش ہے

اس کی وسعت قلب و نظر کا کیا کہنا۔ غم غالب کی شخصیت میں اسی طرح جاگزیں ہو گیا تھا' جیسے فولاد میں جوہر اور وہ اس سے اس درجہ مانوس ہیں کہ غم کی اس دوزخ کو بھی بہشت تصور کرتے ہیں۔ انہوں نے ہمیشہ اس نار نمرود سے گل و گلزار پیدا کیے:

غمے کز ازل در سرشت منست
بود دوزخ اما بہشت منست
بغم خوشدلم غمگسارم غمست
بہ بی دانشی پردہ دارم غمست

لیکن وہ اسی پر بس نہیں کرتے بلکہ زندگی کے زشت میں خوبی کا پہلو تلاش کرنے کو اصل تہذیب و اخلاق جانتے ہیں۔ غم جس قدر کچوکے دیتا ہے' جس قدر جگر کاوی کرتا ہے' نشاط زیست میں اسی نسبت سے اضافہ ہوتا ہے۔ تلخی کو نرمی سے ہموار کرنا اور ظلم و ستم اور محرومی و پریشان خاطری کو گردش روزگار کا ایک غمزہ سمجھنا' بڑے ظرف اور علو ہمتی کا طلب گار ہے۔ اس سے آدمی کا پتا پانی ہوتا ہے۔ دل میں غم کے کانٹے چبھے ہوں' لیکن طبیعت پھر بھی سرو پروین کا شکار کھیلنے کا عزم رکھتی ہو' یہ کچھ ہنسی دل لگی نہیں۔ زندگی کی نعمتوں کو غم پر اس طرح نثار کر دینا کہ دل میں کوئی حسرت ہی باقی نہ رہے' یا اس حد تک خود ضبطی سے کام لینا کہ نعمتوں کے عدم حصول پر دل پر ذرا سا بھی میل نہ آئے' گویا وہ کوئی وجود ہی نہیں رکھتیں' بڑا ریاض اور کشادہ جبینی چاہتا ہے۔ غم یا تو تمناؤں اور آرزوؤں کے شہید ہونے سے پیدا ہوتا ہے یا ان تک رسائی نہ ہونے سے' اور دنیا میں زندگی بسر کرنے کے دو ہی طریقے ہیں' یعنی یا تو

اپنے نفس کو اشیاء اور حوادث کے سامنے سرنگوں کر دیا جائے یا ان پر قابو پاکر انھیں زیر کیا جائے، یا شاید اس طرح بھی کہ انھیں درخور اعتنا نہ سمجھا جائے۔ یہ استغنا ایک وہبی کیفیت ہے اور آسانی سے حاصل نہیں ہوتی:

زمن جوی در بد گو زیستن
جگر خوردن و تازہ رو زیستن

درشتی بہ نرمی زبوں داشتن
رسد گر ستم غمزہ پنداشتن

بجز از دروں سو جگر سوختن
بناز از بروں سو رخ افروختن

ز دل خار خار غم انگیختن
خشک در گزار نفس ریختن

سخن چیدن و در رہ انداختن
دل افشردن و درچہ انداختن

آخری شعر میں جس بلند ہمتی اور حقائق نظر کا اظہار کیا گیا ہے یعنی ہتھیلی کے پھولوں کو توڑ کر انھیں راستے میں بکھیر دینا اور دل کو نچوڑ کر اسے کنوئیں میں ڈال دینا، وہ بہت خلاف معمول ہے۔ یہی عرفان غم در اصل زندگی میں بصیرت حاصل کرنے کا وسیلہ بنتا ہے اور یہی بلوغت احساس زندگی کی خزاں کو بہار کے وجد آفریں پیکر میں ڈھال دیتی ہے۔ زندگی کے قلب میں پیوست شر کو خیر میں، غم حیات کو نشاط زیست میں اور تجربے کے زہر کو نوشنے میں تبدیل کر دینا اسی وقت ممکن ہے جب انسان غم سے اپنے آپ کو مکمل طور پر ہم آہنگ کر لے:

بدانش غم آموزگار منست
خزاں من زاں بہار منست

غم کی عالم گیری اور ہمہ جہتی کی طرف جو اشارے اوپر کیے گئے ہیں، ان کے علاوہ غالب ایک اور اہم مسئلے کو بھی واضح طور سے سامنے لاتے ہیں، اور وہ ہے غم اور فن کا آپس میں تعلق۔ غم نہ صرف زندگی کی حقیقت کو ہم پر منکشف کرتا ہے، بلکہ اسی کی بدولت شاعری کا تخلیقی عمل بھی وجود میں آتا ہے:

بدیں جادہ کاندیشہ بیمودہ است
غم خضر راہ سخن بودہ است

اس لیے وہ یہ بھی کہتے ہیں:

کسے را کہ با غم شماری بود
روا باشد ار غمگساری بود
کہ در خستگی چارہ جوئی کند
بہ غم خواری افسانہ گوئی کند

اس معاملے میں وہ اپنے آپ کو نظامی سے برتر سمجھتے ہیں کیوں کہ نظامی حضرت خضر سے رہنمائی طلب کرتے ہیں اور غالب نے غم سے دلاسائی حاصل کی ہے:

نظامی نیم کز خضر در خیال
بیاموزم آئین سحر حلال

غالب کے لیے غم محض احساس سے وابستہ نہیں، اس میں اور سخن گوئی میں ایک ربط خاص ہے، کیوں کہ تزکیۂ غم کے دوران ساز سخن سے جو نغمے بلند ہوتے ہیں، وہ نہ صرف دل پذیر ہوتے ہیں، بلکہ ان رازوں کو بھی آشکار کرتے ہیں، جن تک ہماری رسائی عموماً نہیں ہوتی۔ نظامی اور غالب میں یہ فرق ہے کہ اول الذکر کو صرف روح القدس سے فیضان شعری حاصل ہوتا ہے اور غالب خود اپنے دل دردمند سے اشعار کی تراوش دیکھتے ہیں:

نظامی بہ حرف از سروش آمدہ

زلالی از دو در خروش آمدہ

من از خویشتن با دل دردمند

نوائے غزل برکشیدہ بلند

غالب نظامی پر رشک کرنے کی بجائے اپنے آپ کو ان سے برتر تصور کرتے ہیں، اس لیے کہ غم کا یہ سرمایہ جب حرف و صوت کے پردوں سے باہر آتا ہے تو وہ سروں کے لیے بھی بصیرت اور دانائی کے دروازے کھول دیتا ہے:

خواستہ گر از گنج، گنجم بس است

ہنر گر چنیں پردہ سنجم بس است

اس لیے غم کا ماتم کرنے کی بجائے وہ اس پر فخر کرتے ہیں کیوں کہ خون دل کی کشیدگی سے وہ آہنگ ابھرا ہے، جو سرمایۂ نازش شاعری ہے:

نالی زخم گر جگر سختہ شد

سخن ہائے حق بین کہ چوں گفتہ شد

جس دل میں غم کی کیفیت اس درجے پیوست ہو، وہ اس چراغ کی مانند ہے جو بغیر تیل کے بھی جلتا ہے۔ چوں کہ غم کی روشنی اسے فروزاں رکھتی ہے اور اس سے زندگی کا جو تحفہ ملتا ہے اس لیے غم کی شکوہ سنجی بے معنی ہے، بلکہ یہ خود جل کی توہین ہے کیوں کہ دراصل خرد یا حکمت ہی وہ ذریعہ ہے جس کی بدولت غم بے مزہ سوگی پیدا کرنے کی بجائے ہمیں ذہنی ترفع تک پہنچاتا ہے۔ اسی میں ایسے کارناموں کی بڑائی اور پختگی کا راز چھپا ہوا ہے۔ تقدیر اور فطرت کی سفاک قوتیں انسان کے حوصلے اور ظرف کا برابر امتحان لیتی رہتی ہیں، لیکن ایسے کارنامے ہمارے اندر انسان کی شکست خوردگی اور ہزیمت کا نہیں بلکہ استقلال و پامردی اور روحانی جذبہ و کیف کا احساس ابھارتے ہیں:

چراغے کہ بے روغن افروختم
دلے بود کز تاب غم سوختم
زبود اں غم آمد دل افروز من
چراغ شب و اختر روز من
نشاطے کہ من شکوہ سنجم زغم
خرد رنجد از من چو رنجم زغم

ایک آخری شعر اس سلسلے میں مزید غور و فکر کا طالب ہے۔ کہتے ہیں:

بہ خلوت زتاریکیم دم گرفت
نشاط سخن صورت غم گرفت

یہاں خلوت، صورت غم اور نشاط سخن یکجا کر دیے گئے ہیں۔ شعر کا مفہوم متعین کرنے کے لیے دور کی کوڑی لانے کی ضرورت نہیں۔ صورت غم وہ تجربات زندگی ہیں جو شاعر کی روح پر نفسیاتی دباؤ کا سبب بنے رہتے ہیں۔ خلوت وہ کیفیت ذہنی ہے جو تخلیقی عمل کے لیے ضروری ہے اور نشاط سخن غم کی وہ خوشگل ہے جو فن کے پردے میں ظاہر ہوئی ہے۔ گویا غم کا بیج خلوت کی تاریکی میں پل کر وہ برگ و بار لاتا ہے جسے ہم شاعری کا نام دیتے ہیں۔ یہاں یہ اضافہ کرنا شاید غیر ضروری نہ ہو کہ خلوت اور استغراق (CONTEMPLATION) کا آپس میں گہرا تعلق ہے۔ استغراق میں جذباتی اور عقلی عناصر ایک وحدت میں تبدیل ہو جاتے ہیں اور یہ خود ایک طرح کی دروں بینی (INTROSPECTION) اور انضباط کا تقاضا کرتا ہے جو خرد کے تعامل کے بغیر ممکن نہیں۔ انگریزی شاعر ورڈزورتھ کے ہاں بھی خلوت تخلیق کی شرط خاص ہے۔ غم اور فن کا تعلق یہ ثابت کرتا ہے کہ شاعری تطہیر اور واگزاشت کا موثر ترین ذریعہ ہے۔ اس سے نفسیاتی صحت اور کلیت (WHOLENESS) کا حصول ممکن ہے۔ اس طرح ہم غالب کی شعریات کو مختصراً یوں

بیان کرسکتے ہیں کہ روان اور خرد یعنی لیفشان اور قوت فیصلہ شاعری کے بنیادی اجزاء ہیں' یا یوں کہیں کہ ان کے مابین توازن اور ہم آہنگی سے شاعری وجود میں آتی ہے۔ مزید یہ کہ نہ صرف غم زندگی کی ایک بڑی اور اٹل حقیقت ہے بلکہ شاعری کا اثباتی رنگ بھی غم کے ارتفاع (SUBLIMATION) ہی سے پیدا ہوتا ہے گویا حزنیہ جذبات و احساسات کو فن کے آئینے میں نکھارنے سے ان کی کثافت دور ہو جاتی ہے اور وہ اس امنگ اور حوصلے کو ابھارنے کا ذریعہ بنتے ہیں جنہیں جرمن مفکر کانٹ کے مفہوم کے مطابق ایک لفظ افزونی حیات (FURTHERANCE OF LIFE) سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔

مثنوی چراغ دیر : ایک مطالعہ

ڈاکٹر اقبال کے برعکس مرزا غالب اپنی فارسی شاعری کے حسن و خوبی اور کمال و جامعیت کی ہمیشہ پر زور وکالت کرتے رہے: "فارسی بین تا بہ بینی نقش ہائے رنگ رنگ" یہاں تک کسی کو اختلاف رائے کی گنجائش نہیں ہو سکتی کہ یہ ایک حقیقت کا برملا اظہار ہے۔ لیکن جب اس شعر کا دوسرا مصرع بھی زبان پر لایا جائے: "بگذر از مجموعۂ اردو کہ بیرنگ من است" تو شاید یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ یہاں غالب نے جانبداری برتی ہے' اور حس امتیاز سے کام نہیں لیا۔ درجہ اول کی شاعری تو ہر شاعر اپنی مادری زبان ہی میں کر سکتا ہے۔ غالب نے اپنے ایک خط میں لکھا ہے: "مبداء فیاض سے مجھے وہ دستگاہ ملی ہے کہ اس زبان کے قواعد و ضوابط میرے ضمیر میں اس طرح جاگزیں ہیں جیسے فولاد میں جوہر" (خطوط غالب' جلد ا' ص ۸۳)۔ یہ گویا اپنے شعری دعوی کو مستحکم کرنے کے لئے شہادت فراہم کی ہے۔ لیکن قواعد و ضوابط سے آگاہی شعری فطانت کا جوہر نہیں ہے۔ غالب سے اختلاف بہرحال اردو اور فارسی شاعری کے موازنے کی حد تک ہی ہو سکتا ہے یعنی اس امر میں کہ انہوں نے اپنی اردو شاعری پر' جو شعری فطانت کا ایک محیرالعقول کارنامہ ہے' اپنی فارسی شاعری کے تفوق کو جتایا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ کسی بھی زبان کی شاعری میں کسی غیر اہل زبان نے اکملیت کی

حدوں کو آج تک نہیں چھوا۔ نثر میں بھی اکا دکا مثالیں ملیں تو ملیں۔ البتہ اس امر کے تسلیم کرنے میں کسی کو تامل نہیں ہو سکتا کہ غالب کی شاعری بھی ایک نوع کی اختصاصیت کی حامل ہے' ان کی غزلیں زیادہ تر روایتی انداز کی ہیں۔ لیکن مثنویوں میں جگہ جگہ ان کی انفرادیت کے نقوش ملتے ہیں اور یہ غزلوں سے کسی طرح گھٹیا نہیں ہیں۔ مثلاً مثنوی ابر گہربار' جو ساڑھے چھ سو اشعار پر مشتمل ہے' ایک معرکۃ الآرا کارنامہ ہے۔ دو اور امور اس سلسلے میں قابل غور ہیں: اول یہ کہ غالب ایرانی النسل تھے۔ اور فارسی زبان و ادب سے ان کا شغف اور اس میں درجہ کمال حاصل کرنے کی ان کی سعی و جستجو ان کی گھٹی میں پڑی ہوئی تھی۔ اور دوسرے یہ کہ کیونکر ممکن تھا کہ غالب جیسا نابغۂ روزگار اپنی مادری زبان میں تو اوج کمال تک پہنچ جائے لیکن اکتسابی زبان میں صیغۂ اظہار کے برتنے میں فنی اعتبار سے کمتر نظر آئے۔ اردو اور فارسی دونوں زبانوں میں ان کی شاعری ایک غیر منقسم ذہانت اور ادراک کے کارنامے ہیں اور ان دونوں کے مابین کیفیت کے اعتبار سے مساوات کلی چاہے نہ ہو' لیکن نسبت باہمی ضرور ہے۔

مثنوی "چراغ دیر" غالباً ۱۸۲۸ء میں معرض تحریر میں آئی۔ یہ مثنوی ابر گہربار کے مقابلے میں جس کا ذکر ابھی کیا گیا' مختصر کینوس پر لکھی گئی ہے یعنی صرف سو اشعار کو محیط ہے۔ لیکن اختصار کے باوجود یہ غالب کے مزاج اور ذہانت کے کئی پہلوؤں کو اجاگر کرتی ہے۔ یہ امر اظہر من الشمس اور واقعیت عامہ کا حصہ ہے کہ یہ اس وقت لکھی گئی کہ جب غالب دہلی سے کلکتے کا سفر کرتے ہوئے کچھ عرصہ بنارس میں قیام پذیر رہے تھے۔ مثنوی کا ذہنی ڈھانچہ بہ الفاظ دیگر اسی سفر نے فراہم کیا۔ کلکتے کے سفر اور وہاں قیام کے محرکات اور اثرات مابعد سے جو سراسر کاروباری اور ایک حد تک علمی اور ثقافتی بھی تھے یہاں ہمیں سروکار نہیں ہے۔ سفر کی تفصیلات بھی اس ضمن میں اہم نہیں ہیں۔ یہ مثنوی "چراغ دیر" ایک ذہنی کیفیت کی غمازی کرتی ہے اور غالب کے جمالیاتی مزاج کی جس میں حوائیت یعنی

Sensuousness کو خاصا دخل ہے۔ دلی اور بنارس اس مثنوی میں دو ایسے جغرافیائی نقطے ہیں جن کے توسط سے خصوصاً شہر بنارس کے تناظر میں بہت سی شوخ و شنگ تصویریں پیش کی گئی ہیں۔ جس کیفیت ذہنی کا ذکر کیا گیا اس کا پتہ شروع ہی میں اس شعر سے چلتا ہے :

رگ سنگم، شرارے می تو شم
کف خاکم، غبارے می تو شم

شعلہ باری اور تجسم اضطرابی، دونوں کی نمود اس مثنوی میں لوح سے تمت تک برابر نظر آتی ہے۔ پہلے ہی شعر میں "مصور" اور "محشر" کے الفاظ لائے گئے ہیں۔ "مصور" ایک عالمگیر، تہلکہ خیز اور چشم زدن میں وقوع پذیر ہونے اور بھبک اٹھنے والا منظر ہے، اور جب غالب اپنے نفس کو "مصور" "بما" "دمساز" بتاتے ہیں تو وہ گویا ہمیں اپنی ذہنی کیفیت سے خبردار بھی کرتے ہیں اور شاید اس میں شرکت کی دعوت بننے لے ہمدردی کرنے کے بھی دیتے ہیں۔ اس سے غالباً یہ ظاہر کرنا مقصود ہے کہ ان کی نیت "خموشی" کو خیرباد کہہ کر اضطراب ذہنی و قلبی کو آشکار کرنے کی ہے۔ جس پر اب کوئی بند نہیں باندھا جا سکتا۔ "محشر راز" "طوفان خروش" "ضمیر لابیانی" "جگر پالائے فغاں" یہ سب اشارے ہیں۔ اس حقیقت کے کہ اندر اندر جو لاوا ایک عرصے سے پک رہا تھا، وہ بس پھوٹنے ہی والا ہے اور اسے نہ دبایا جا سکتا ہے اور نہ اس سے تغافل برتا جا سکتا ہے۔ گو دل اب تک "حباب بے نوا" کی حیثیت رکھتا تھا، لیکن اب اس کا خروش جو "نفس خون کن" کی ترکیب سے ظاہر ہے، حد اعتدال سے تجاوز ہو گیا ہے۔ اس سے یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ دلی سے روانگی کے وقت وہ ایک جذباتی ہیجان سے گذرے ہیں، بلکہ اب بھی گذر رہے ہیں۔ اس حد تک کہ ان کا ہر بن مو زبان بن گیا ہے، یعنی ایک داستان بیان کرنا چاہتا ہے۔ اس اضطراب بے پایاں کا مرجع غالب کے احباب ہیں، جن کے خلاف شکایتوں سے ان کا دل بھرا ہوا ہے اور ایسا لگتا ہے کہ وہ اپنی کتان کو مہتاب کی کرنوں میں دھونا چاہتے ہیں (کتان ایک طرح کا ریشمی کپڑا ہوتا ہے، جسے ان کرنوں کی زد پر

رکھنے سے وہ پارہ پارہ ہو جاتا ہے۔ یہاں یہ اشارہ مضمر ہے کہ انکشافات کی یہ بے کراں خواہش، جس کی کسک وہ برابر محسوس کرتے رہے ہیں، اندرونی سکون و توازن اور دلجمعی و یکسوئی کو درہم برہم کر سکتی ہے۔ بہ الفاظ دیگر یہ ایک استعجابی Paradoxical صورت حال ہے، یعنی ایک طرف جذبات کی بجلی تڑپ رہی ہے اور اندرونی لاوا پھوٹنے کے قریب ہے اور خموشی جس پر اب تک پہرے لگے ہوئے تھے، تکلم میں تبدیل ہوا چاہتی ہے، اور دوسری جانب یہ اندیشہ بھی دامن گیر ہے کہ انکشافات کی زد میں آنے سے وہ کسی قدر سکون جو اس وقت میسر ہے، یکسر ختم بھی ہو سکتا ہے۔ یہاں غالب نے ایک ہمہ گیر عنصر کی طرف توجہ دلائی ہے جو مختلف سیاق و سباق میں انسان کو پیش آتا رہتا ہے۔

شروع کے آٹھ اشعار میں جسے اس مثنوی کا Exordium کہا جا سکتا ہے "شعلۂ آواز" کا پیکر بہت ہی معنی خیز ہے اور یہ وابستہ ہے اس آتش سے بھی جو ساز کے پردوں میں چھپی ہوئی ہے اور اس حرکت اور تپش سے بھی جس نے اندر اندر رگوں کو گھلا دیا ہے۔

در آتش از نوائے ساز خویشم
کباب شعلۂ آواز خویشم
نفس ابریشم ساز فغان است
بیان نے تہم در استخوان است

خموشی، گویائی، طوفان شرر اور شعلہ، یہ سب اشارتی اور کلیدی الفاظ تمہید میں بار بار ہماری توجہ کو اپنے اندر جذب کرتے ہیں۔ آتش کا استعارہ اور اس کے لوازمات اور متعلقات غالب کی شاعری میں پے در پے وارد ہوتے ہیں۔ یہ ان کا محبوب استعارہ ہے۔ قیاس چاہتا ہے کہ اس کا کچھ تعلق ان کے عجمی ورثے سے بھی ہے، جس میں زرتشتی عناصر کا انجذاب ایک لازمی امر ہے، کیونکہ غالب ان تہذیبی محرکات سے گہرا واسطہ رکھتے ہیں، جو ان کے تحت الشعور کی گہرائیوں میں موجود ہیں۔ جذبات کے تموج و تلاطم، ان کی تیزی اور

تشدید اور حرارت و تابندگی کا تعلق ان کی مزاجی کیفیت سے بھی ہے جو بیمطلب آسا انہیں حالت اضطراب میں رکھتی تھی۔

دلی سے قدم باہر نکالنے سے پہلے (اور انہیں نکالنا اس طرح پڑا ہے جیسے سمندر اپنی تہہ میں چھپے ہوئے موتی کو باہر پھینک دے یا آہن جوہر کی گرد کو جھاڑ دے) غالب کو ایک لمحے کے لئے اپنی تنہائی کا شدید اور تکلیف دہ احساس ہوتا ہے۔ ویسے تو بالطبع اور بالعموم غالب ایک مجلسی انسان تھے اور شترمرغ کی طرح اپنے سر کو خاک صحرا میں چھپانے کے قائل نہ تھے بلکہ وہ اپنی ذات سے ایک انجمن اور ہر وقت دوستوں' شاگردوں اور قدردانوں کے حلقے میں گھرے رہتے تھے۔ مگر ان کی تنہائی اس نوعیت کی ہے جیسی کہ ہر تخلیقی فن کار کا مقدر ہوتی ہے' جو انجمن کے اندر رہتے ہوئے بھی اپنے آپ کو انجمن سے باہر اور اس سے کنارہ کش تصور کرتا ہے' اور اپنے کلبۂ احزان کا شیدائی اور گرویدہ ہوتا ہے۔ یہ تنہائی بقول رومانی برطانوی شاعر ورڈز ورتھ تخلیقی دھیلنے کے لئے ایک مفروضے اور لازمی شرط کی حیثیت رکھتی ہے۔ ہر شاعر اپنی زندگی معمولاً" دو سطحوں پر گزارتا ہے' ایک معاشرتی اور بیرونی سطح اور دوسری داخلی اور استغراق اور مراقبے کی سطح اور یہ دونوں ایک دوسرے کی ضد ہیں۔ لیکن بیک وقت بھی موجود ہو سکتی ہیں۔ پہلی سطح پر جب غالب "جلوہ سنج ناز" ہونے کی طرف میلان رکھتے ہیں' تو انہیں فضل حق خیرآبادی کی یاد ستاتی ہے جن سے وہ علمی' فکری اور تصوراتی سطح پر ایک ربط خاص رکھتے تھے۔ جب انہیں اپنا ایمان تازہ کرنا مقصود ہوتا ہے تو "سحر بازوئے ایمان" یعنی حسام الدین حیدر خان کی کشش ان کے ذہن کا تعاقب کرتی ہے۔ اور جب "قبائے جاں" میں پیوند ٹانکنا چاہتے ہیں تو امیرالدین احمد کی شخصیت ان پر مستولی ہو جاتی ہے۔ دلی سے غالب کو جو وابستگی اور عشق تھا" وہ کھلا ہوا راز ہے" اور اس لئے محتاج بیان نہیں۔ اس وابستگی بلکہ والہانہ شیفتگی کا تصور کیجئے تو حافظے میں ڈاکٹر جانسن کا' جو لندن کا عاشق زار تھا' یہ قول تازہ ہو جاتا ہے کہ جب کسی شخص کا لندن سے دل بھر جائے تو

سمجھ لیجئے کہ اب زندگی سے اس کا دل سیر ہو گیا۔ لیکن غالب کا دل بھی ان کے ذہن کی طرح تہہ در تہہ وسیع اور کشادہ تھا۔ جس میں رنگا رنگ جلوؤں کی سمائی ہو سکتی تھی۔ اس وسیع و عریض کائنات میں جس کے لئے گلستان کا اشارہ استعمال کیا گیا ہے' وہ دلی کی بزم سے نکل کر آشیاں سازی کے لئے "شاخ گلے" سے لو لگا سکتے ہیں۔ "جس کا کال نہیں" اور جو ان کی دسترس میں ہے' یعنی سرزمین بنارس' جس کے لئے اس کے بعد "گل زمینے" کا پیکر ابھرتا ہے۔ یہ سواد دلنشیں بہار آشنا ہے' مینو قماش ہے اور اس کے نظارے کے لئے ان کی نگاہ گلشن ادائی کا اگر دعوی کرے' تو بے جا نہ ہو گا۔ بنارس کے لئے چمن سے نسبت "آب رود گنگا" کو بغایت ناگوار ہے' اور اس کا اظہار اس کے تموج سے ہوتا ہے۔ انسانی جذبات کو غیر ذی روح اشیاء سے متعلق کرنا ایک معروف ادبی ترصیع یعنی Artifice ہے اور اسے شعری تخلیق کے وظیفے کا کارنامہ سمجھنا چاہئے۔ شہر بنارس کے وجود پر دلی بھی' جو غالب کی تمام تر آرزوؤں اور تمناؤں کا مرکز و محور اور ان کا ملجئی و ماوا ہے' درود بھیجنے میں تامل و تذبذب کو راہ نہیں دیتی کہ اس کی خوشگواری اور رعنائی و برنائی بہرحال اپنا خراج لے کر رہے گی

بخوش پرکاری طرز وجودش
ز دہلی میرسد ہر دم درودش

اس کے برعکس جیسا کہ اوپر کہا گیا' بنارس محض ایک نقطہ مکانی یعنی Spatial Point نہیں ہے بلکہ لمحہ بہ لمحہ غالب اپنی مرتعش جمالیاتی حس سے کام لے کر اس کے وجود کو ایک منفرد اور دلکش اکائی کی حیثیت سے ابھارنا چاہتے ہیں۔ یہ گویا پیش خیمہ ہے' ان نازنینان سمن بر کے تعارف کا' جو ان کی توجہ کا فی الاصل مرکز و محور بننے والے ہیں۔

لیکن بنارس کی دید و دریافت ابھی ختم کہاں ہوئی ہے۔ اس خاکے کے رگ و ریشے اور اس کے خطوط میں ابھی مزید رنگ بھرنا باقی ہے۔ اس کا جو نقش اب تک چشم تصور کے

روبعمل لایا گیا ہے۔ اس سے جذبہ حسد کا پیدا ہوتا تو شاید پسندیدہ امر نہ سمجھا جائے لیکن رشک کے جذبے کی اس سے اگر تحریک ہو تو تعجب انگیز نہیں بلکہ عین قرین قیاس ہے۔ "نو لیکن غبطہ گر باشد عجب نیست" جذبہ رشک کے ابھرنے پر جو استدلال غالب نے قائم کیا ہے اور اس کی توجیہ جس انداز سے کی گئی ہے اس میں ایک طرح کی نکتہ سنجی کا دخل ہے۔ بنارس ہندوؤں کا مذہبی مرکز ہے اور ہندو قوم عموماً تناسخ یا آواگون کے اصول میں یقین رکھتی ہے۔ بنارس کا حسن اور مجسم پاکیزگی کچھ اس طرح کی ہے جس کی مثال ملنا مشکل ہے۔ یہاں غالب ایک طرح کا اسطور یعنی Myth تراشتے ہیں یہ کہہ کر :

که هر کس اندران گلشن بمیرد
دگر پیوند جسمانی نه گیرد
زهی آسودگی بخش روانها
که داغ جسم می شوید ز جانها

اس عقیدے یا اس پر منحصر اسطور کا اتمام اس انداز سے کیا گیا ہے :

شگفتی نیست از آب و هوایش
که تنها جان شود اندر فضایش

تناسخ کے عقیدے کی رو سے انسان کے لئے اس دنیائے آب و گل میں مکمل یا قطعی فنا مقدر نہیں ہے بلکہ زندگی کا تسلسل دراصل ایک چکر ہے۔ جرمن فلسفی نطشے بھی کائنات میں تکرار کے چلن کا قائل ہے۔ جسم بدستور اپنی ہیئت بدلتا رہتا ہے (جیسا کہ ارسطو نے مادے کے بارے میں بالعموم کہا تھا کہ یہ کبھی فنا سے ہمکنار نہیں ہوتا) اور ایک نوع سے دوسری نوع میں بہ اعتبار اپنے اعمال سابقہ کے اور فصل زمان کے ساتھ منتقل ہوتا رہتا ہے۔ غالب نے اس تسلیم شدہ عقیدے کو شعری طور پر استعمال کرکے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ انسان موت کے سانحے سے گزرنے کے بعد (جو بقول میر واماندگی کا ایک وقفہ ہے) اس روح پرور

فضا (بنارس کی فضا) میں جسم کے بندھنوں اور علائق سے چھٹکارا حاصل کراتا ہے۔ یہ گویا خوبی ہے سرزمین بنارس کی اختصاصی طور پر یعنی جسم کی گراں باری، تجسیم اور مکانیت سے آزاد اور بے نیاز ہو کر انسان صرف جان یعنی روح کا حامل بن جاتا ہے۔ یہ گویا تبدیلی ہیئت یعنی Transfiguration کے اصول کی ایک نئی جہت یا بعد Dimension ہے جسے غالب نے انتہائی ندرت و نزاکت کے ساتھ اور فن کارانہ انداز میں پیش کیا ہے۔ افلاطون نے جسم کو روح کا زندان کہا تھا، صرف موت کے بعد ہی روح کے لئے اس زندان سے نجات حاصل کرنا ممکن ہے۔ کم و بیش یہی تصور یہاں بھی پیش کیا گیا ہے۔

اب اس کے بعد اس فضائے روح پرور کے مکینوں سے بھی ملاقات کرلیجئے جو اس سیاق و سباق میں ایک خاص امتیاز کے حامل نظر آتے ہیں۔ "تماجاں شود" کی ترکیب استعمال کرکے گویا غالب نے ہمیں ایک ایسی کلید مہیا کردی ہے جس سے بہت سے اسرار کا عقدہ کھل سکتا ہے۔ یہ ان کے تصوراتی نصب العینی اور رجائی نقطہ نظر سے بھی پوری طرح ہم آہنگ ہے۔ اس دیس یعنی سرزمین بنارس کے باسی بھی مادی جسم کی کثافت سے بے نیاز اور مبرا ہیں۔ یعنی وہ روح ہی روح ہیں۔ یہ کہنے کا مدعا دراصل ان کے جوہرساں یعنی Quintessential وجود کی طرف توجہ دلانا ہے۔ قدیم فلسفے کی رو سے انسان اور کائنات فطرت دونوں کی تخلیق میں اولاً "چار عناصر کی کارفرمائی رہی ہے یعنی آب و باد و خاک و آتش، جن کی باہمی آمیزش ضروری تھی۔ لیکن یہاں ان عناصر کا دور دور پتہ نہیں۔ یہاں صرف جوہر ہی جوہر ہے اور ان باسیوں کی شخصیت بوئے گل کی طرح سبک اور لطیف ہے یعنی اثیری ہے اور جسم سے بے نیاز ہے۔ چنانچہ ان پری زادوں یعنی ساکنان بنارس کے بارے میں کہا گیا ہے:

نہادِ شاں چو بوئے گل گراں نیست
ہمہ جانند و جسمے درمیاں نیست

اور بنارس کے بارے میں بھی جو کچھ کہا گیا ہے وہ ان دو اشعار کے توسط سے معرض اظہار میں لایا گیا ہے :

خس و خارش گلستان گرئی
غبارش جوہر جانست گوئی
درین دیرینہ دیرستان نیرنگ
بہارش ایمن است از گردش رنگ

یہاں بو ہی بو ہے' جوہری جوہر ہے۔ یہ دونوں روح کے استعارے ہیں اور جسم اور مکانیت سے بے نیازی ہی تمام تر توجہ کا مرکز ہے۔ یہاں کی بہار بھی گردش رنگ سے محفوظ و مامون ہے۔ یہاں تغیر نہیں بلکہ ثبات ہی اصل قدر ہے۔

اس مثنوی میں غالب کا رمز آشنا اور کیمیاوی تخیل بنارس اور ساکنان بنارس کی کشش کے مابین ہمہ وقت گردش میں رہتا ہے۔ چنانچہ وہ آغاز تو کرتے ہیں سرزمین بنارس کی تعریف و ثنا خوانی سے' اس کے بعد بنارس کے باسیوں سے گریز کرتے ہیں اور ایک بار پھر بنارس کی مدح خوانی کی طرف مائل نظر آتے ہیں۔ ان کا مشاہدہ ہے کہ موسم چاہے بہار کا ہو' خزاں کا یا گرمی کا' اس کی فضاؤں میں ایک جنت آباد رہتی ہے۔ یہاں سخت سردی اور سخت گرمی یکساں طور پر معتدل اور لطافت و نزہت دونوں کی حامل نظر آتی ہے۔ یہاں "بہار افشانی ناز" اپنا ظہور کرتا ہے' اس کی خزاں بنارس کی پیشانی ناز کا صندل ہے (جس میں خوشبو اور ٹھنڈک دونوں کی طرف اشارہ مستتر ہے) اور اس کی دلفریبی اور دلکشی کی حد اور اس کا خلاصہ یہ ہے کہ اس کی پوری فضا رنگ و نور میں ڈوبی ہوتی ہے :

فلک را قشقہ اش گر برجبیں نیست
پس این رنگینی موج شفق چیست

یعنی رنگینی موج شفق دراصل بنارس کی جبین ناز کا قشقہ ہے جو از زمین تا آسماں

منتقل ہو گیا ہے۔ بہ الفاظ دیگر دھرتی سے آکاش تک رنگ و نور کا ایک سیلاب بے پناہ و بے اماں ہے' جس میں کائنات کی ہر شے غرق ہے۔ اس کی ہر مشت خاک کیف و سرمستی کے اعتبار سے کشت کا مرتبہ رکھتی ہے اور اس کی ہر نوک خار اپنی تازگی' سرسبزی اور جوش نمو میں بہشت کی یاد تازہ کرتی ہے :

کف ہر خاکش از مستی کنشتے
سر ہر خارش از سبزی بہشتے

یہاں ہر شے کے رگ و پے میں سرمستی اور قوت حیات کا خون دوڑ رہا ہے۔ بنارس بت پرستوں کا مرکز و مرجع اور ان کی عبادت کا گویا کعبہ ہے۔ جہاں انسان اپنی تمام تر فروتنی اور خاکساری کے ساتھ جبین نیاز کو خم کرنے کے مسلک کا پیرو اور شیدائی ہے۔ اس کے بتان خود آرا یعنی ساکنان کاشی کے لئے غالب پھر وہی شعلہ و آتش اور رنگ و نور کے استعارے کو کام میں لاتے ہیں۔ (یہ کہنے کی مطلق ضرورت نہیں کہ انسان اور کائنات فطرت کی تخلیق کے عناصر اربعہ میں آتش لطیف ترین عنصر ہے)

بتانش را ہیولے' شعلۂ طور
سراپا نور ایزد چشم بد دور

اور یہ اضافہ کرنا بھی تحصیل لاحاصل ہے کہ انسانی روح لطیف اور شفاف اس لئے ہے کہ اس میں نور ایزدی سرایت کئے ہوئے ہے یا اس میں برابر کا سہیم و شریک ہے۔ لیکن پھر یہ محسوس ہونے لگتا ہے کہ جسم سے خالی اور تمام تر روح کی حامل مخلوق کا تصور اتنا غیر مرئی ہے کہ وہ دور تک اور دیر تک ہمارا ساتھ نہیں دے سکتا یا ہم اس کی تفہیم کے متحمل نہیں ہو سکتے۔ یہ جسم حسن بے شک ہے اور اسے رنگ و بو اور لطافت و نزہت سے ایک اختصاصی نسبت ہے۔ چنانچہ ان پری چہرہ لوگوں کی تعریف کے لئے یہ پیرایۂ بیان اختیار کیا گیا ہے :

تجسم بسکہ در بہا طبیعی است

دہنہا رنگ گلہائے رنگین است
لوائے یک گلستاں جلوہ سرشار
خرامی صد قیامت فتنہ دربار
بہ لطف از موج گوہر نرم رو تر
بناز از خون عاشق گرم رو تر

یہاں ان کے دہنوں کے لئے گلہائے رنگیں کا استعارہ اور ان کے بدنوں کے لئے موج گوہر بار کا استعارہ غالب کے گہرے احساس جمال کی بھی چغلی کھا رہے ہیں اور ان اچھوتی نرمیوں یعنی Tendernesses کی بھی جو مشاہدے میں در آئی ہیں۔ ان کے قد کی اٹھان اور چال کا انداز کچھ ایسا ہے کہ اس کے طلسم سے پورے چمن پر ایک دام تذرو بچھا ہوا سا لگتا ہے۔

ز انگیز قد انداز خرامے
بہائے گلشنے گسترده دامے

ان کے جلوے غارت گر ہوش ہیں اور وہ جسے بستر شکن ہوتا ہے، ان کی سرمستی اور اہتزاز کا یہ عالم ہے گویا بہار اور نوروز دونوں نے عاشق کے خانہ ویراں کو بقول اصغر گونڈوی "جلووں کے اژدہام" سے شرابور کر دیا ہے:

ز رنگینی جلوہ ہا غارت گر ہوش
بہار بستر و نو روز آغوش

دوسرے مصرعے کی بلاغت، معنویت اور اشارت اور سرخوشی خاص طور پر قابل داد اور ستائش ہیں۔ پھر اس پر مستزاد ان کی دراز قامتی اور خرامش درازی ایسی ہے، جو خرمن ہوش و حواس کو جلا کر خاکستر کر دے، اور جگر کو لخت لخت کر دے۔

قیامت قیامتش خرامش درازاں
ز خرامش بہ صف دل نیزہ بازاں

یہاں قیامت اور خرامش کا سنجوگ اور ان کی حشر سامانیاں جان بوجھ کر سامنے لائی گئی ہیں۔ گفتگو کے اس اہتمام و انصرام کے باوصف اور اس کے دوران ایک شعر میں انتہائی سادگی اور برجستگی کے ساتھ اس کیفیت کا ذکر بھی بڑے اجمالی طریقے سے کردیا ہے، جو عاشق دیدہ ور کی پوری شخصیت کو متاثر اور مسحور کرتی ہے :

تنش سراپا افزائش دل
سراپا مژدۂ آسائش دل

بہ الفاظ دیگر افزائش دل اور افزونی حیات ہی وہ ایسے تاثرات ہیں، جو ان مہوشوں کے حسن سے مرتب شدہ نتائج بابعد کے جا سکتے ہیں۔ اس کے بعد کے دو اشعار میں آب اور موج کے حوالے سے دریا کا شعری پیکر جو مستتر ہے "اشارۃً" سمجھایا گیا ہے۔ یہاں "مستی" "نغزی" (یعنی خوش بیانی) اور جلوہ سامانی، وہ صفاتی وکائف اور مظاہر ہیں جو شخصیت کے انکسار کی علامتیں بن گئے ہیں۔ اور یہ سب علامتیں بصری بھی ہیں اور حرکی بھی۔ بلکہ یہ کہنا زیادہ صحیح ہو گا کہ یہاں حرکی پیکر بصری پیکروں پر حاوی نظر آتے ہیں :

مستی موج را فرمودہ آرام
بہ نغزی آب را بخشیدہ اندام
ز بس عرض تمنا میکند گنگ
ز موج آغوشا میکند تنگ
ز تاب جلوہ ہا بے تاب گشتہ
گہرہا در صدف ہا آب گشتہ

یہاں موج کو جو سراپا حرکت ہے اور رواں ہے، آرام کا حکم دینا کہ اس کی روانی کی مستی خود

ان خوبصورتیوں کے رگ و پے میں منتقل ہو گئی ہے اور تنزیا خوش بدنی کا آب دریا کو جسمانیت بخشنا، دریائے گنگا کا عرض تمنا کر کے سرشار و بدمست ہو جانا اور اپنی آغوش وا کر دینا اور پھر آخر آخر میں سیپیوں میں محبوس موتیوں کا ان حسینوں کی جلوہ سامانی اور برق اندازی کی تاب نہ لا کر پانی پانی ہو جانا شعری تخیل کے ایسے وظائف ہیں جن کی محض منطقی سطح پر تقسیم ممکن نہیں اور غیر ضروری بھی ہے۔ یہاں حسن انسانی اور مظاہر فطرت کے مابین 'بہ معنائے حرکت و روانی' جو عنصر مشترک ہے، وہ ایک ایسا باہمی تفاعل ہے جو شاعر کی چشم باطن ہی پر آشکارا ہو سکتا ہے۔

اس حصہ پر پہنچ کر مثنوی میں ایک اور گریز بھی کچھ کم قابل لحاظ نہیں ہے۔ اب بنارس محض ایک معروض خارجی نہیں رہ گیا ہے۔ بلکہ خود ایک محبوب کے روپ میں جلوہ گر ہوتا ہے۔ یہاں اس یکجائی یا انطباق Identification کا اظہار ہوتا ہے کہ اس کی جو جو خوبیاں اور جلوہ آرائیاں معرض اظہار میں آچکی ہیں اور آنے والی ہیں۔ وہ سب اس انداز اور وضع کی ہیں، جیسے ایک گوشت پوست اور رگیں اور اعصاب رکھنے والے محبوب کی ہوتی ہیں۔ بہ الفاظ دیگر یہاں شے اور شخص یا حسینان بنارس اور ان کا مامن و مسکن ایک دوسرے میں کچھ مل گئے ہیں کہ ان کے درمیان فرق و امتیاز مٹ گیا ہے۔ یعنی مقام خود محبوب کی طرح آنکھوں کا تارا بن گیا ہے جس کی رونمائی کے لئے دریائے گنگ صبح و شام آئینہ دردست نظر آتا ہے۔ اس پری چہرے کا ناز عکس ایسا ہے کہ آسمان نے سورج کے آئینے کو زرنگار کر دیا ہے اور اس کے غیر معمولی حسن و دلربائی کا یہ عالم ہے کہ آئینے میں اس کا عکس رقص کناں نظر آتا ہے :

بنام ایزد زہے حسن و جمالش
کہ در آئینہ می رقصد مثالش

عکس افگنی آئینے کا مخصوص وظیفہ اور کردار ہے اور یہ عکس جو پانی کی لہروں پر پڑتا ہے وہ

حرکت اور تموج کا یقین کر اس محبوب صورت کو بھی حرکت سے متصف کرتا ہے۔ اس سے بڑھ کر توصیف کا پہلو غالب نے یہ نکالا ہے کہ جب آب گنگا پر اس کا پرتو پڑا تو ایسا لگا گویا کہ بنارس کے حسن و جمال کی اگر کوئی نظیر کہیں دستیاب ہے تو وہ خود بنارس ہی ہے :

بہ عکس تا پرتو گلن شد

بنارس خود نظیر خویشتن شد

مزید یہ کہ اس جیسا نگارستان نہ شاید چین میں ہے اور نہ اس جیسا شارستان یعنی عمارتوں کا شہر صفحۂ گیتی پر کہیں اور موجود ہے۔ غالباً چین کا ذکر بوجہ اس کی قدیم تہذیب کے کیا ہے اور اس لحاظ سے بھی کہ چین کی مصنوعات اس زمانے میں (اور آج بھی) بڑی نایاب اور فنی تخلیق کا نادر اور اعلیٰ نمونہ سمجھی جاتی تھیں۔ چین کی قدامت اور بعد مکانی کی وجہ سے اس کا تصور عام طور پر رومان انگیز رہا ہے، فی الوقت چین کی عظمت اور امتیاز کے اسباب گوناگوں ہیں، یعنی فن میں فوقیت اور اکملیت کے ماسوا بھی :

بہ چین نبود نگارستاں چو اوئی

بگیتی نیست شارستاں چو اوئی

اگلے ایک شعر میں ان تمام اشاروں اور امکانات کو بڑی ہنرمندی اور معنی آفرینی کے ساتھ دو مصرعوں میں اس طرح سمو دیا ہے کہ بیاباں در بیاباں اس کی لالہ زاریاں اور گلستاں در گلستاں اس کی رعنائی اور زیبائی بنایت پر کشش، جاذب نظر اور دل موہ لینے والی ہیں :

بیاباں در بیاباں لالہ زارش

گلستاں در گلستاں نو بہارش

یہاں بیاباں اور گلستاں کی تکرار، جس میں ایک صوتیاتی حسن پنہاں ہے، خیال کو حد نظر تک لے جاتی ہے اور کثیر المناصری کا تاثر پیدا کرتی ہے۔ یہاں غالب کا اعجاز بیان اور بلاغت ستائش سے ماوراء ہے۔

اس مقام پر پہنچ کر بنارس کی اہمیت کا ایک اور پہلو ذہن کو سوجھتا ہے۔ یعنی اس حوائیت Sensuousness سے' جس قلب تک زیادہ تر عمل دخل رہا ہے' ایک طرح کا گریز۔ گرد و پیش کی دنیا میں فی الحال خرابی کی جو صورت اخلاقی اقدار سے لاتعلقی برتنے کی وجہ سے پیدا ہوئی ہے اور انسان نے جس طرح قابل مذمت حرکات کے سامنے سپر ڈال دی ہے' اس کا اقتضائے فطری تو یہ تھا کہ دنیا کب کی ختم ہو گئی ہوتی اور اس کا وجود خاکستر ہو گیا ہوتا۔ کیونکہ جو جو تناقضات اور پیچیدگیاں انفرادی اور اجتماعی سطح پر انسانی تعلقات کے تانے بانے میں در آئی ہیں' ان کا لازمی نتیجہ شکست و ریخت اور انہدام و استیصال کے علاوہ اور کچھ قیاس میں نہیں آسکتا۔ اس لئے یہ یقین کرنے کو جی چاہنے لگتا ہے کہ جس معوض نے ان منفی عناصر اور قوتوں کی عمل در آمد کو روک رکھا ہے وہ خود بنارس کا وجود ہے۔ اور یہ ایک ایسا امتیاز ہے کہ اس کا صحیح اندازہ لگانے کے لئے خیال کے پر جلنے لگتے ہیں :

بلند افتادہ تمکین بنارس

بود بر اوج او اندیشہ نارس

گویا بنارس کا وقار اور بھرم ایک ایسا مظہر ہے جو انتشار اور اضمحلال عالم کو روکے ہوئے ہے۔ یہیں سے مثنوی میں ست الراس کے تضاد یعنی Anticlimax کا نقطہ بھی نظر آنے لگتا ہے۔ بنارس کے حسن و خوبی سے مسحور ہو چکنے کے بعد اور اس کی انجذابی اور ارجاعی قوت کے اعتراف کے ساتھ ساتھ شاعر کے کان میں کوئی یہ بھی پھونک دیتا ہے کہ اسے اپنی تگ و تاز کے لئے وسیع تر فضاؤں کی تلاش جاری رکھنی چاہئے اور اپنے نفس کی توانائیوں پر بھروسہ کرنا چاہئے :

چہ جوئی جلوہ زین رنگین چمن ہا

بہشت خویش شو از خون شدن ہا

جنونت گر بہ نفس خود تمام است

ز کاشی تا بہ کاشان نیم گام است
مہ از کف طریق معرفت را
سرت گردم بہ گرد این شش جہت را
قرو ماندن بہ کاشی نا رسائی است
خدارا این چہ کافر ماجرائی است

کاشی اور کاشی کے باسیوں سے اتنا عرصہ دل لگانے کے بعد پھر وطن اور ابنائے وطن کی یاد شاعر کے دل میں چٹکیاں لینے لگتی ہے' وہ ایک طرح کی ندامت کے احساس سے بھی سرگوں نظر آتا ہے اور اپنے نفس کی کمزوری کے مداوا کے طور پر اسے مراجعت کی طرف ترغیب بھی دلانا چاہتا ہے :

بہ کاشی لختی از کاشانہ یاد آر
درین جنت ازاں ویرانہ یاد آر
دریغا در وطن وا ماندۂ چند
بخون دیدہ ندرق راندۂ چند

وطن میں اگرچہ وہ خوار و افسردہ تھا اور ممکن ہے ابنائے وطن کی بے اعتنائی نے اس کے دل کا خون کر دیا ہو اور اس کی امیدوں اور آرزوؤں کو پامال کیا ہو' لیکن وہ اب بھی ان کے لئے سرمایہ ناز و افتخار ہے۔ اور وہ اب بھی اپنی پریشانی خاطر دور کرنے کے لئے اس کی مراجعت کے خیال سے لو لگائے بیٹھے ہیں اور جلے ہوئے دل کے زخموں کے اندمال کے لئے اسی کی طرف دیکھتے ہیں' اور اس کے وقار اور بھرم کا پاس اب بھی اپنے دلوں میں رکھتے ہیں :

ہمہ در خاک و خون اگندۂ تو
بجرم بے کسی ہا بندۂ تو
چہ شمع از داغ دل آذر فشانان

بہ بزم عرض دعوی بے زبانان
سر و سرمایہ غارت کردۂ تو
ز تو نالان و نے در پردۂ تو

اس نقطے پر پہنچ کر شاعر اپنے اندرون میں جھانکتا اور احتساب خودی کی طرف مائل نظر آتا ہے۔ اس کے سامنے بہت سے کام ہیں جنہیں اسے سرانجام دینا ہے اور امکانات کا دامن تاحد نظر پھیلا ہوا ہے :

ترا اے بے خبر کاریست درپیش
بیابان و کہساریست درپیش

اس کا حق بھی ہے اور فرض بھی کہ وہ اس سیلاب کی طرح بے روک ٹوک بڑھتا چلا جائے جس کی روانی کے خلاف کوئی مانع نہیں ہو سکتا، کوئی بند نہیں باندھا جا سکتا۔ اور اپنے سفر کو منزل بہ منزل طے کرتا چلا جائے :

چو سیلابت شتابان می توان رفت
بیابان در بیابان می توان رفت

تن آسانی کو ختم کر دینا چاہیے تاکہ زندگی کے رنج و تعب پر فتح حاصل کی جا سکے :

تن آسانی بہ تاراج بلا دہ
چو شمعی رنج خود را رونما دہ

ہوس کو ختم کرنا یا فنا کرنا اور نفس کو اندرونی سوزش کی رعایت سے آتش زیر پا رکھنا ضروری ہے تاکہ زیست کے مسائل کے حل کی کوئی سبیل سامنے آ سکے اور آخر آخر میں غالب کے کلام کی تان بھی وہیں جا کر ٹوٹتی ہے جہاں اقبال اور دوسرے بڑے مفکروں اور شاعروں کی لے کی یعنی عقل فرومایہ کے مشوروں اور رہنمائی پر جنون اور عشق کی برتری اور فضیلت۔ اور اس سے عقدہ ہائے مشکل کے کشود کار کی امید :

دل از تب بلا بگداز و خون کن
ز دانش کار نگشاید جنون کن

خرد اور عشق کی پیہم کشمکش اور باہمی مسابقت ایک مستقل اور دائمی مسئلہ ہے۔ گفتگو کے خاتمے پر غالب ہر طرح کی رکاوٹوں اور موانعات سے گذر کر آزادی اور آزادہ روی کی فضا میں سانس لینا چاہتے ہیں' یعنی قید مکاں سے بھی آزاد ہونا چاہتے ہیں اور قید زماں سے بھی۔ کہ یہی دہری پابندی عزم و ہمت کے پر کاٹتی ہے۔ اور انسان کے لئے زنجیرِ پا بن جاتی ہے۔ غالب آزادی کے دلدادہ اس لئے ہیں تاکہ اپنے عزائم اور آدرشوں کی روشنی میں اپنی پیشرفت کو جاری رکھ سکیں :

شرار آسا فنا آلودہ برخیز
بیفشاں دامن و آزادہ برخیز

دہلی سے بنارس اور بنارس سے کلکتے کا سفر اور وہاں سے واپسی لغوی مفہوم میں کوئی اہمیت نہیں رکھتے' بلکہ یہ ایک اشارہ ہے مہم جوئی کے محرک یعنی **Motif** کا' تسلسل عمل کے احساس کا' اور اس امر کا بھی کہ سفر چاہے ایک خط مستقیم کی صورت نظر آئے یا ایک دائرے میں' لیکن اس سے وابستہ کیفیات کو ناپنے اور متعین کرنے کا کوئی سیدھا سادہ طریقہ نہیں ہے۔ امید و بیم' مسرت و غم' کشادگی اور انقباض' آگے بڑھنے اور پیچھے لوٹ آنے کا عمل زندگی کی سمت و رفتار اور اس کے نشیب و فراز کے ساتھ ملحق اور وابستہ ہیں۔ دیکھنا یہ ہے کہ زندگی انجماد یافتہ اور یخ بستہ ہو کر رہ گئی ہے یا اس میں نمو و افزائش اور حرکت و ارتقاء کی کوئی رمق ابھی باقی ہے۔ مثنوی کا آغاز ہوتا ہے ایک طرح کے اضطراب و ہیجان سے' درمیان میں شاعر کے تخیل کی جلوہ کاریاں سامنے آتی ہیں' جن میں بصری اور حرکی پیکر خاص طور سے توجہ کو اپنے اندر جذب کرتے ہیں۔ اور اس کا اختتام ہوتا ہے ٹھہرے اور سنبھلے ہوئے لب و لہجے پر۔ یہ لب و لہجہ اندرونی تضاد پر دلالت نہیں کرتا' بلکہ اس ذہنی اور جذباتی سفر کا ایک مقام ہے۔ جس سے شاعر بہرحال گذرتا ہے۔

مومن اور غالب : نکتہ سنجی کے دو انداز

مومن اور غالب دو ممتاز معاصرین ہیں اور دونوں کی فطانت کا بہترین اظہار غزل کے میڈیم کے توسط سے ہوا۔ گو ان دونوں کی مثنویاں اور قصیدے بھی اپنی اپنی جگہ خاص اہمیت کے حامل ہیں۔ لیکن فی الوقت ہمیں ان سے سروکار نہیں۔ ادھر کچھ عرصے سے مومن کی شاعری کی طرف توجہ کی جارہی ہے' اور ان کی دلنواز شخصیت کے تضادات بھی زیر بحث آئے ہیں۔ نیاز فتح پوری نے تو یہ دو ٹوک فیصلہ کر دیا تھا کہ اگر انہیں اردو غزل گو شعراء کے دواوین میں سے کسی ایک کے انتخاب کا حق دیا جاتا' تو وہ بلا تامل اور بلا تکلف دیوان مومن کو اپنے لئے چن لیتے۔ اچھا ہی ہوا انہیں یہ اختیار نہیں دیا گیا اور ترجیح کو بروئے کار لانے کا انہیں موقع نہیں ملا۔ یہ امر بھی قابل لحاظ ہے کہ جب مولوی ضیاء احمد بدایونی مرحوم نے اپنے مرتب کردہ دیوان مومن کا ایک نسخہ ڈاکٹر اقبال کی خدمت میں روانہ کیا تو موخرالذکر نے اسے زیادہ لائق التفات قرار نہیں دیا۔ مومن پر غالب کی برتری اور تفوق نیاز فتح پوری کے علی الرغم ایک ناقابل انکار حقیقت ہے لیکن اس برتری اور تفوق کو ثابت کرنے کی کوئی ایسی کوشش نہیں کی گئی' جو توجہ کو اپنی طرف منعطف کراتی۔ اس سیاق و سباق میں اکثر اوقات یہ کہا گیا کہ غالب جدید دور کی حسیت کے لئے بڑی کشش رکھتے ہیں کہ ان کی شعری

فطانت اپنے سے آگے دور کی آئینہ داری کرتی ہے۔ اور ان کی غزل کی شاعری میں بالخصوص ایسے عناصر کی نشان دہی کی جا سکتی ہے۔ جو جدید فکری کے نہیں، بلکہ جدید انداز گفتگو کا بھی جزو لاینفک ہیں۔ راقم الحروف نے ایک مدت ہوئی سب سے پہلے اس امر کی طرف توجہ دلائی تھی کہ غالب کا شعری ادراک اور ان کی حسیت سترھویں صدی کے اوائل کے برطانوی مابعد الطبیعاتی شاعروں جیسے جان ڈن اور مارویل کے مماثل ہے۔ جو تجربے کے متضاد اور بظاہر مختلف پہلوؤں کو ایک وحدت میں سمونے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ اور اس ضمن میں غالب نے رمز بلیغ یعنی Conceit کی فنی تدبیر سے جگہ جگہ کام لیا ہے۔ یہ عمل تخیل کی اس کار فرمائی کے تحت بھی آتا ہے، جس کی طرف رومانی نقاد کالرج نے بڑی دیدہ وری کے ساتھ اور بالتفصیل اشارہ کیا ہے۔ ایک طویل مضمون "غالب کی شاعری کا ایک رخ" (حوالہ نقد غالب، مرتبہ مختار الدین احمد، انجمن ترقی اردو، ۱۹۵۲) میں یہ تھا کہ کافی شرح و بسط کے ساتھ پیش کیا گیا تھا۔ کافی عرصے بعد اسی پہلو پر مشہور افسانہ اور ناول نگار احمد علی نے مختصر طور سے گفتگو کی (حوالہ! تنقید غالب کے سو سال، مرتبہ عبادت بریلوی، لاہور، ۱۹۶۹) مومن اور غالب کی شعری فطانت پر اگر بہ امعان نظر غور کیا جائے تو دونوں کے درمیان بعد المشرقین ملے گا۔ اول الذکر کی جن خوبیوں کو عام طور سے سراہا جاتا ہے، وہ ذاتی سطح پر ان کی نفاست، نازک مزاجی اور پر تکلف رکھ رکھاؤ اور فنی طور پر ان کے انداز بیان کی شوخی، برجستگی اور نزاکت احساس ہیں۔

مومن نے حسن و عشق کی زندگی کے واردات اور عالم حسی تجربات کو جس شادابی اور دل نشینی کے ساتھ پیش کیا ہے اور اس سے فرحت و انبساط کی جو مرتعش لہریں اٹھتی ہیں۔ اس سے انکار ممکن نہیں۔ باوجودیکہ نہ ان کے ہاں بین اور واضح طور پر سراپا نگاری کی گئی ہے اور نہ عاشق محبوب کی شخصیت کو اپنے اندر ضم کرتا نظر آتا ہے۔ غالب کے ہاں اس کے برعکس حسی تجربے ایک طرح کی مثالیت پسندی یعنی IDEALIZATION کے عمل سے

گزارے جاتے ہیں۔ عاشق کی شخصیت بھی ان کے ہاں زیادہ نمایاں ہے اور عشق کا تجربہ ایک تصوراتی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ اس تقابلی مطالعے کا ایک دلچسپ پہلو یہ ہے کہ مومن اور غالب کے ہاں جو عنصر مشترک ہے' وہ نکتہ سنجی یعنی WIT کا استعمال ہے۔ برطانوی انشائیہ نگار ایڈیسن نے سب سے پہلے اس امر کی طرف اشارہ کیا تھا کہ نکتہ سنجی دو طرح کی ہو سکتی ہے' سچی نکتہ سنجی یعنی TRUE WIT اور اس کے بالمقابل جھوٹی نکتہ سنجی یعنی FALSE WIT۔ ان دونوں کا فرق ہی غالب کو مومن سے ممتاز کرتا ہے۔ لیکن قبل اس کے کہ ہم اس موضوع پر پیش قدمی کریں اور اسے کھنگالیں' یہ متعین کرنا ضروری ہے کہ نکتہ سنجی کے مضمرات کیا ہیں؟ وہ عناصر جو اس ذہنی اور فنی رویے کی تشکیل کرتے ہیں' مختصراً یہ ہیں: اپج یعنی INGENUITY حذف بیان یعنی ELLIPSIS' ایک نوع کے تفنن طبع بلکہ سخافت یعنی LEVITY اور سنجیدگی کی بیک وقت موجودگی اور ہم آمیزی' ایک طرح کی معنی خیز خموشی یعنی RETICENCE اور سب سے بڑھ کر حسی ادراک یعنی PERCEPTION سے سفر کر کے تصور یعنی CONCEPTION تک رسائی۔

یہ ماننے میں شاید ہی کسی کو ذہنی پس و پیش ہو کہ مومن کی شاعری (غزلیہ شاعری) کا دائرہ کار یعنی RANGE بہت محدود ہے۔ شاید یہی وجہ ہو نیاز فتح پوری کے اس عزم بالجزم کی کہ وہ کسی بھی دوسرے اردو غزل گو کے مقابلے میں دیوان مومن کو ترجیح دیں گے۔ مومن کی شعری حسیت کا جن شعرائے مابعد نے اثر قبول کیا' ان میں شاید خاص طور سے حسرت موہانی کافی نمایاں ہیں۔ لیکن یہ امر فی الحال ہماری گفتگو کا محور نہیں ہے۔ ہمیں تو مومن کے رنگ تغزل' ان کے شعری تجربے کی نوعیت' ان کے شیوۂ گفتار یعنی ڈکشن سے سروکار ہے۔ اس میں شک نہیں کہ ان کی شخصیت اور زندگی کے حالات و حوادث دونوں میں مقدس یعنی SACRED اور غیر مقدس یعنی PROFANE عناصر کی یکجائی اور شمولیت کی شہادت موجود ہے۔ عمر کی ایک خاص منزل تک لہو و لعب میں ملوث اور مبتلا بھی رہے اور نہ جانے

کتنی پردہ نشینوں میں، جن میں صاحب کا نام سرفہرست ہے، دل بھی اٹکایا اور حیرانی و سرمستی و رسوگی کے ساتھ داد عیش بھی دی، اور جب پلٹے تو اپنا ربط و تعلق شاہ عبدالعزیز اور شاہ عبدالقادر سے بھی قائم اور استوار کیا۔ اور ان کی بارگاہ میں سرنیاز بھی خم کیا۔ وہ معرکہ جہاد کے تحسین شناس بھی رہے اور شاید عملاً اس میں شرکت بھی کی ہو۔ انھیں اردو اور فارسی غزل سے جو روایت ملی تھی، اس میں عاشق، محبوب اور رقیب (یعنی عدو) مرکزی کردار ہیں۔ موضوعات بھی تقریباً وہی ہیں، جو اس روایت کی گھٹی میں پڑے ہوئے ہیں۔ ان کی غزلیہ شاعری اسی مثلث کی آویزشوں اور چپقلشوں سے عبارت ہے۔ لیکن اس میں انھوں نے جو تنوعات یعنی VARIATIONS پیدا کئے ہیں، وہ ان کی انفرادیت کی ضمانت کرتے ہیں۔ مومن کے ہاں عشق زمینی اور زمانی ہی ہے۔ لازمانی اور ماورائی نہیں۔ اس میں گرمی، توانائی اور بانکپن ہے، اور طرح داری بھی۔ بیشتر صورتوں میں اصطلاحاً یہ معاملہ بندی کی شاعری ہے۔ ان کے ہاں مسلسل غزلیں بھی ملتی ہیں، جن میں ایک ہی منفرد تجربے کو رخ بدل بدل کر معرض اظہار میں لایا گیا ہے، ان کے ہاں متضاد تجربات کو ایک دوسرے کے اندر مدغم کرنے کی کوشش ناپید ہے۔ البتہ ایک طرح کی زود حسی، رعنائی و زیبائی اور تیکھاپن اس میں ضرور ملتا ہے۔ اور ہجر و وصال کے معاملات کو ایسی ندرت کے ساتھ سامنے لاتے ہیں کہ پڑھنے والے کو یہ اپنی ہی دلچسپیاں معلوم ہونے لگتی ہیں۔ اور اس طرح وہ کامل ہمدردی یا EMPATHY کے آئینہ دار بن جاتے ہیں۔ یہاں چونچلے اور ناز برداریاں زیادہ ہیں، تخیل کی زقندیں کم کم۔ ایسا لگتا ہے کہ شاید مومن عشق و عاشقی میں شرابور ہونے کو ایک کھیل سے زیادہ اہمیت نہیں دیتے۔ لیکن شعری تخلیق کا عمل ان کے ہاں کچھ ایسا ہے کہ نفسیاتی تجربے الفاظ کی حسن کاری اور مشاطگی کے طفیل ایک طرح کی تعلّی اور دل آویز تصویروں میں ڈھل جاتے ہیں۔ ان کے ہاں بذلہ سنجی، حاضر جوابی اور تیزی و طراری ملتی ہے۔ اور وہ اس کے باوصف تہذیب و شائستگی کو ہمیشہ ملحوظ خاطر رکھتے ہیں۔ لیکن نفسی زندگی کی پرچھائیاں ان

کے ہاں نہ ہونے کے برابر ہیں۔ ان کی غزلوں میں ایک مجلسی فضا قائم ہے۔ جس کے اپنے آداب و مقتضیات ہیں۔ یہاں مختلف کرداروں کی حیثیت متعین' انداز گفتگو معلوم و مانوس اور ردعمل اور جوابی تاثر قریب قریب طے شدہ ہیں' یہاں گم شدگی' استفسار و استعجاب کی کیفیت کا کہیں پتہ نہیں۔ غمزہ و ناز و ادا کی کرشمہ سازیاں ہر ہر قدم پر دامن دل کو اپنی طرف کھینچتی ہیں اور عاشق کو گومگو اور تذبذب کی حالت میں رکھتی ہیں۔ یہاں جو مجلس آرائی ہے۔ اس میں طنز و تشنیع کی کارفرمائی بھی ملتی ہے اور باہمی نوک جھونک بھی۔ دل کے آتش کدہ بن جانے کا ذکر بھی ہے اور بیم تشنگی اور ناصبوری کی کیفیت کا بیان بھی' یہاں فراق' وصل سے بڑھ کر ہے۔ مومن کی شاعری جسم' اعصاب اور رگوں کی شاعری ہے۔ گو اس کی صورت جرات کے مقابلے میں زیادہ نکھری ہوئی اور صیقل شدہ ہے۔ ان کے لئے محبت' حسن کی تحسین شناسی سے عبارت ہے' اور اس طرح وہ گویا ابن سینا کے ہمنوا نظر آتے ہیں' جنہوں نے محبت کی تعریف اسی طرح کی ہے۔ مومن کی تصویریں بڑی دیدہ زیب ہیں اور ان کی دلکشی ایک لمحے کے لئے ہمیں روکتی ہے' جس کا بڑا سبب یہ ہے کہ وہ اس فنی تدبیر سے کام لیتے ہیں' جسے حذف بیان یا ELLIPSIS کہا گیا ہے۔ یعنی شعر کے ایک حصے کو بیان میں ناتمام چھوڑ دینا' تاکہ قاری اپنی حس امتیاز اور ذوق سلیم کے بل بوتے پر اس کمی کو پورا کرنے کی سعی و جہد کرے۔ جسے شاعر نے قصداً" ہمارے سامنے رکھا ہے' اور وہ محض اشارے کنائے سے کام لینے پر اکتفا کر رہا ہے۔ عام محاورۂ گفتگو میں اور کسی قدر خورده گیری کی نیت سے اسے چیستان بھی کہا گیا ہے' موجودہ تنقیدی محاورے کے بموجب آپ اسے SEMANTIC GAP کہیں تو بہتر ہو گا۔ اس میں لفظوں کے دہرے مفہوم سے نہیں' بلکہ مفہوم کے ناتمام ابلاغ سے کام لینا مقصود ہوتا ہے۔ یہ دراصل لفظی اشکال کو برتنے کی مشق کا دوسرا نام ہے۔ اس حقید لفظی سے عہدہ برآ ہونے کے لئے جو ایک طرح کے چیلنج کا حکم رکھتی ہے۔ جو ریاض کرنا پڑتا ہے' اس سے ایک طرح کا لطف تو ضرور حاصل ہوتا ہے' لیکن اس سے کسی

انکشاف کی صورت نہیں پیدا ہوتی۔ ایسے اشعار کی تعبیر و تفسیر میں ذہن کی اس جست: خیز کو نظر میں رکھنا ضروری ہے' جو شاعر کے طریق کار کا لازمی تقاضا ہے۔ اس سے وہی لذت حاصل ہوتی ہے جو کسی پہیلی کو بوجھنے سے۔ حذف بیان کی چند مثالیں دیکھئے :

کرۂ خاک ہے گردش میں تپش سے میری
ہوں وہ مجنون کہ میں زندان میں بھی آزاد رہا

ان نصیبوں پہ کیا اختر شناس
آسماں بھی ہے ستم ایجاد کیا
دل کو تعلق ہے ترک محبت کے بعد بھی
اب آسماں کو شیوۂ بیداد آیا
بے حجابی کا گلہ کیجئے تو یہ کہتا ہے ترے
پردۂ چشم کی تقصیر کہ حائل نہ ہوا
دیکھئے اپنا حال زار کہ منجم تھا رقیب
تھا سازگار طالع ناساز دیکھنا
کیا رم نہ کروگے اگر ابرام نہ ہوگا
ابرام سے حاصل بجز الزام نہ ہوگا
دیں پاکیٔ داماں کی گواہی مرے آنسو
اس یوسف بیدرد کا اظہار تو دیکھو
دل کا کیا حال کہے دیکھئے یہ گرمیٔ حسن
ٹھہرتا آئینۂ یار میں سیماب نہیں
دل میں اتنا تو سمایا ہے کہ جل جاتا ہوں

اس پہ وہ نوخیز جو انگشت نما ہوتا ہے

اس طرح کی معنی خیز خموشی یعنی Reticence یا تحت البیان کی مثالیں مندرجہ ذیل اشعار میں ملتی ہیں' اور یہ خموشی ہی ایسا وصف یا خصوصیت ہے 'جو مومن کے لئے مابہ الامتیاز ہے :

سنگ در سے ترے نکالی آگ
ہم نے دشمن کا گھر جلانے کو

تمہیں شور و فغاں سے میرے کیا کام
خبر لو اپنے چشم سرمہ سا کی
اٹھے دیوار کیا جب خانہ غیر
بنے میرے غبار ناتواں سے

اس کنایت لفظی میں گوشہ چشم سے اشیا اور افراد کی طرف اشارہ کرنے میں ایک طرح کی شفافیت نہیں تو کم از کم سہولت اظہار کا حصول بہرحال ممکن ہے۔ مومن کے ہاں اس صلاحیت کے احساس یا یہ کہہ لیجئے کہ جھوٹی نکتہ سنجی سے کام لینے کی عادت سے ہم قدم قدم پر دوچار ہوتے ہیں :

آگ نہ لگنے سے شب احباب نے
آگ کے لگ جانے کا چرچا کیا
بجھ گئی ایک آہ میں شمع حیات
مجھ کو دم سرد نے ٹھنڈا کیا
میں وہم سے مرتا ہوں واں رعب سے اس کے
قاصد کی زباں سے نہیں پیغام نکلتا

اس کے برعکس یا پہلو بہ پہلو مومن کے ہاں لطافت تغزل یعنی LYRIC GRACE کی مثالیں بھی کم نہیں ہیں جہاں احساس کی نزہت اور البیلا پن اور جذبے کی تھرتھراہٹ اور لرزش صاف طور سے نظر آتی ہے، اور جہاں شوخ و شنگ اشاروں اور کنایوں سے ایک رنگارنگ کیفیت کا ابھارنا مطمح نظر ہے:

حیرت حسن نے دیوانہ کیا گر اس کو
دیکھنا خانہ آئینہ پھر حیراں ہوگا

اڑتے ہی رنگ رخ مری نظروں سے تھا نہاں
اس مرغ پر شکستہ کی پرواز دیکھنا
دشنام یار طبع حزیں پر گراں نہیں
اے ہمنفس نزاکت آواز دیکھنا
آنکھوں سے حیا ٹپکے ہے انداز تو دیکھو
ہے بوالہوسوں پر بھی ستم ناز تو دیکھو
دیکھئے خاک میں ملاتی ہے
نگہ چشم سرمہ سا کب تک
دیدۂ حیراں نے تماشا کیا
دیر تلک وہ مجھے دیکھا کیا
چلنا تو دیکھنا کہ قیامت نے بھی قدم
طرز خرام و شوخی رفتار کے لئے
دیکھے ہے چاندنی وہ زمیں پر نہ گر پڑے
اے چرخ تو اپنے مہ کامل کو دیکھنا

یارب وصال یار میں کیونکر ہو زندگی
نکل ہی جان جاتی ہے ہر ادا کے ساتھ
داغ خوں سے میرے وہ حیراں ہوا
دامن الجھا ہے گل ہے خار سے
ہے دو حق تو جانب دشمن نہ دیکھنا
جادو بھرا ہوا ہے تمہاری نگاہ میں

تم مرے پاس ہوتے ہو گویا
جب کوئی دوسرا نہیں ہوتا
میرے تغیر رنگ کو مت دیکھ
تجھ کو اپنی نظر نہ ہوجائے
پامال ایک نظر میں قرار و ثبات ہے
اس کا نہ دیکھنا نگہ التفات ہے
لگے خدنگ جب اس نالہ سحر کا سا
فلک کا حال نہ ہو کیا مرے جگر کا سا
ایسی لذت خلش دل میں کہاں ہوتی ہے
رہ گیا سینے میں اس کا کوئی پیکاں ہوگا
ہوتا ہے آہ صبح سے داغ اور شعلہ زن
کیا چراغ تھا یہ کبھی گل نہ ہوسکا
مومن کے ہاں جہاں تہاں ایک طرح کی سخافت یعنی LEVITY بھی ملتی ہے جو گوارا نہیں

ہوتی' لیکن یہ کبھی کبھی سنجیدگی کے عنصر سے بھی ہم آمیز ہو جاتی ہے۔

خوشی نہ ہو کیونکر مجھے قضا کے آنے کی
خبر ہے لاش پہ اس بے وفا کے آنے کی

جو بے حجاب نہ ہوں گے تو جان جائے گی
کہ راہ دیکھی ہے اس نے صبا کے آنے کی

صبر یارب مری وحشت کا پڑ گیا یا نہیں
چارہ فرما بھی کبھی قیدیٔ زنداں ہوں گے

ہو عذاب شب یلدا سے رہائی یارب
زلف منہ سے کہیں اس مہ لقا کے اٹھے

شعر گوئی کے عمل میں ہم جس عنصر کو اب تک شوخیٔ ادا یا مجموعی طور پر ندرت بیان سے تعبیر کرتے آئے ہیں' وہ دراصل اپج یا INGENUITY کے ضمن میں آتا ہے۔ آپ چاہیں تو اسے پرکاری بھی کہہ سکتے ہیں۔ شروع میں یہ کہا گیا تھا کہ مومن کے ہاں اظہار بیان کا نمونہ یا ڈھانچہ روایت پر اپنا مدار رکھتا ہے۔ لیکن چونکہ انہوں نے طبیعت "کون آشنا" جدت پسند اور طلورہ کارپائی تھی۔ اس لئے وہ پامال راستوں کے بیچ بھی کوئی نہ کوئی نئی راہ نکال لیتے ہیں۔ البتہ یہ راہیں ہمیں دور تک نہیں لے جاتیں' نہ تا حد نظر نئے ذہنی افق روشن کرتی ہیں' لیکن ان کے ہاں مشاہدے کی تازگی اور بوقلمونی ضرور ملتی ہے۔ مومن نے اپنی مثنویوں میں اظہار ذات کو کھلی چھوٹ دی ہے۔ اور وہ سب جذبات و احساسات جو ان کے دل کی گہرائیوں میں الجھے رہتے ہیں' بے ساختگی کے ساتھ معرض بیان میں آئے ہیں۔ غزل کی رمزیت البتہ اس طرح کی شفافیت یا صراحت کی روادار نہیں ہوتی۔ ان کے ہاں علامات تو وہی ہیں' جو اردو غزل کی روایت میں پیوست ہیں' لیکن انہوں نے اپنی خلاقانہ قوت سے کام لے کر ان میں نئے رنگ بھرے ہیں۔ مومن کے ذہن اور مزاج میں تنہائی اور رنگا رنگی تو ضرور ہے لیکن

گہرائی اور گیرائی نہیں۔ یہ الفاظ دیگر متکلم کا جو عاشق کا پر سونا ہے' محبوب سے رشتہ گہری اندرونی بنیادوں پر قائم نہیں ہے۔ اس میں چھیڑ چھاڑ' بذلہ سنجی اور جولانی طبع کو زیادہ دخل ہے۔ ان کے عہد کے معاشرے میں مجلس نشینی اور عشق و عاشقی کے جو آداب تھے۔ انہی کی جھلک بر تاؤ کے اس نمونے میں نظر آتی ہے جو عاشق اور محبوب دونوں کی شخصیتوں کو محیط ہے اور انہیں میئز کرتا ہے۔ ان کے ہاں عاشق کے کردار میں ایک طرح کا چھیلاپن یا DANDYISM ملتی ہے' اور محبوب (یا محبوبہ) کی جو تصویر ابھر کر سامنے آتی ہے' وہ ایک پیاری سی نازک اندام' شفق رنگ عورت کی تصویر ہے۔ جو دلربائی اور کافر ادائی کے سولہ سنگھار سے آراستہ و پیراستہ ہے۔ مومن کے عاشق کے جذبات میں ایک نوع کا اکہرا پن ہے۔ ان میں تضاد اور تخالف کی موجودگی کا پتہ نہیں۔ اس میں گومگو کی کیفیت نہیں ہے۔ جو کچھ ہے وہ پر تکلف مساعی کا نمونہ ہے۔ اور ظاہر اور عیاں ہے۔ ایسے جذبات کی ترسیل اور اظہار و ابلاغ میں ایک طرح کی سہولت بیان راہ پاتی ہے ترصیع کے اس عمل میں ذہن پر حاوی ہونے کا فقدان ہوتا ہے۔ ایسے اظہار کے مختلف پیٹرن سے طبیعت پر امنگ اور چونچال تو ضرور ہو جاتی ہے۔ لیکن اس میں ایسے انکشاف کی قوت نہیں ہوتی۔ جو کھرے شعری بیان یا نکتہ سنجی سے پیدا ہوتی ہے۔ اس کے روبرو آپ غور و فکر کی طرف مائل نظر نہیں آتے۔ مومن کے ہاں اس اپج یا تازہ کاری کے نمونے دیکھئے' جن سے کہیں کہیں شرار آرزو بھی بھڑک اٹھتا ہے :

اس نقش پا کے سجدے نے کیا کیا کیا ذلیل

میں کوچۂ رقیب میں سر کے بل گیا

خبر نہیں اسے کیا ہوا پھر اس در پہ

نشان پا نظر آتا ہے نامہ بر کا سا

زخم تو میں مرہم کتنی ہے چارہ گر

بند تیر یار سے سینے کا روزن ہو گیا

تھی خمار راہ تری گردش کی پہر شب
تا صبح خواب چشم بیدار تک نہ پہنچا

وصال تو ہے کہاں میسر مگر خیال وصال بھی نہیں
مزے اڑاتے ہوس نکلی جو ساتھ انداز رم نہ ہوتا

از خلش رنگی ہے جاں کش زباں زباں
دکھلائیں گی عدم میں کہیں اس دہن کی یاد

پھر پیرہن کے ہوتے ہیں ٹکڑے پہ رنگ گل
پھر مجھ کو آ گئی اس پیرہن کی یاد

وہم عشق لالہ رو سے داغ دل کیا کیا جلے
جان کر گلچیں کو تاراج چمن کی فکر میں

دیکھنا اس دہن تنگ کے بوسے کا مزہ
کہ ہم ہوسناکی تمنائے عدم کرتے ہیں

مجمع فریب و کشش سینہ چاک ہلہ
لو اور بھی ستم زدۂ روزگار ہیں

خار بستر پہ شب ہجران بچھاؤں کیونکر
دل میں تو ہے وہ گل اندام اگر بر میں نہیں

چشمک مری وحشت پہ ہے کیا حضرت ناصح
طرز نگہ چشم فسوں ساز تو دیکھو

مجلس میں مرے ذکر کے آتے ہی اٹھے وہ
بدنامیٔ عشاق کا اعزاز تو دیکھو

ہے کسی کا انتظار کہ خواب عدم سے بھی
ہر بار چونک پڑتے ہیں آواز پا کے ساتھ
اللہ رے سوز آتش غم بعد مرگ بھی
اٹھتے ہیں مری خاک سے شعلے ہوا کے ساتھ
دست جنون نے میرا گریباں پکڑ لیا
الجھا ہے ان سے شوخ کے بند قبا کے ساتھ

جیتے جی غیر کو ہو آتش دوزخ کا عذاب
گر مری نعش پہ وہ شعلہ عذار آجائے
کر علاج جوش وحشت چارہ گر
لا دے اک جنگل مجھے بازار سے
چھٹ کر کہاں اسیر محبت کی زندگی
ناصح یہ بند غم نہیں قید حیات ہے
جب وہ حیرت زدہ چہرے پہ نظر کرتا ہے
آئینہ صد گنہ آئینہ گر کرتا ہے
تری غفلت سے وہ حالت ہے اب دیکھ مجھے
ترک آئینہ گری آئینہ گر کرتا ہے

نیاز فتح پوری کی روح سے عذر خواہی کے ساتھ یہ کہنا غالباً ناروا نہ ہوگا کہ کوئی بھی صاحب ذوق اور صاحب ادراک و بصیرت قاری غالب کے مقابلے میں دیوان مومن کو چھونا پسند نہ کرے گا اس اعتراف کے باوصف کہ مومن کے کلام میں بھی نزاکت احساس اور رعنائی تخیل کی یکسر کمی نہیں ہے گو کہ اکثر جگہوں پر اس میں ایک طرح کی بد خطی یعنی

INSIPIDITY در آئی ہے۔ اس گفتگو کے عنوان کے پیش نظر اجمالی طور پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ غالب کی شاعری آرٹ ہے اور مومن کی شاعری دروبست' اہتمام و انصرام اور شادابی تخیل کے باوجود بھی ARTIFICE کا درجہ رکھتی ہے۔ مزید یہ کہ جہاں مومن کے ہاں جھوٹی نکتہ سنجی کی مثالیں کثیر تعداد میں ہمارا دامن پکڑتی ہیں' غالب کے ہاں نکتہ سنجی اپنے مکمل مفہوم اور منشا کے ساتھ برتی گئی ہے۔ یہ بات بھی کچھ اہم نہیں ہے کہ چونکہ غالب کا ذہن بڑا اور ان کا وژن ہمہ گیری اور آفاقیت کا حامل ہے' اس لئے ان کے ہاں نکتہ سنجی کے اظہار کی شکلیں مومن سے مختلف ہی نہیں۔ بلکہ کیف و کم کے اعتبار سے زیادہ موقر اور باوزن ہیں۔ حسن و عشق کے معاملات سے غالب کا سروکار اور تعہد زیادہ سنجیدہ اور بامعنی ہے۔ غالب کے ہاں نکتہ سنجی کے بعض مضمرات تو وہی ہیں جو مومن کے ہاں ہیں۔ لیکن ان کے ہاں یہ مومن کی نسبت زیادہ مرسوز اور مرتکز ہیں' حذف بیان کے ضمن میں البتہ یہ کہنا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ مومن کا یہ امتیاز بیشتر لسانی سطح ہی پر اپنی جلوہ آرائی کرتا اور ہماری توجہ کو اپنے اندر جذب کرتا ہے اور اس کو ہم ان کا کمال فن سمجھ کر اس کی داد دیتے اور اس سے محظوظ ہوتے ہیں۔ بلاشبہ مفہوم کو کھول کر بیان کرنے میں اتنا لطف نہیں جتنا کہ اسے بن کہے ظاہر کرنے میں' اس کی تشریح کے لئے ذہنی ریاضت درکار ہوتی ہے اور یہ ایک طرح کے تحیر کی کیفیت کو جنم دیتا ہے' یعنی انتقال ذہنی کے نتیجے کے طور پر۔ جس طرح محبوب کے برتاؤ میں اس کی عشوہ طرازی حجاب کی آڑ میں حسن کے بھیدوں کو چھپائے رکھتی ہے' اسی طرح لسانی سطح پر بیان نہ کردہ مفہوم قیاس کی ممیز کرتا ہے۔ اس سے خطاب بالواسطہ بنتا ہے۔ اور وہ TANGENTIAL ہو جاتا ہے۔ غالب کے ہاں حذف بیان کی چند مثالیں دیکھئے :

ہے ے کے ہے طاقت آشوب آگہی

کھینچا ہے عجز حوصلہ نے خط ایاغ کا

کوئی ویرانی سی ویرانی ہے

دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا

مٹتا ہے فوت حسرت ہستی کا غم کہیں
عمر عزیز صرف عبادت ہی کیوں نہ ہو

تمہیں کہو گذر صنم پرستوں کا
بتوں کی ہو اگر ایسی خو تو کیوں کر ہو

تھا ہمیں خط پہ گماں تسلی کا
نہ مانے دیدۂ دیوار جو تو کیوں کر ہو

اچھا ہے سر انگشت حنائی کا تصور
دل میں نظر آتی تو ہے اک بوند لہو کی

دیدۂ بے اختیار شوق دیکھا چاہیے
سینۂ شمشیر سے باہر ہے دم شمشیر کا

مشہد عاشق سے کوسوں تک جو اگتی ہے حنا
کس قدر یارب ہلاک حسرت پابوس تھا

وا کر دیے ہیں شوق نے بند نقاب حسن
غیر از نگہ اب کوئی حائل نہیں رہا

ترے سر و قامت سے اک قد آدم
قیامت کے فتنے کو کم دیکھتے ہیں

کب مجھے کوئے یار میں رہنے کی وضع یاد تھی
آئینہ دار بن گئی حیرت نقش پا کہ یوں

کھلے گا کس طرح مضموں مرے مکتوب کا یارب
قسم کھائی ہے اس کافر نے کاغذ کے جلانے کی

غالب کے ہاں اس عدمِ گویائی یعنی RETICENCE کی بھی مثالیں موجود ہیں، جس پر ہزار نطق اور گویائی قربان کی جاسکتی ہے، یعنی ایک ایسی لطیف اور شائستہ خاموشی جس میں مستتر مفہوم کی قاری کی شعری حسیت ادراک کر سکے۔ اور جسے شاعر نے مہر بہ لب رکھا ہے۔ موجودہ تنقیدی محاورے میں خموشی آواز یا صوت سے زیادہ معنی خیز سمجھی جاتی ہے کہ اس سے ایک طرح کی سریت وابستہ ہے۔ اور یہ معنی و مفہوم کی ULTIMACY کی ضمانت کرتی ہے جبکہ الفاظ کی بہتات اور ارزانی یعنی VERBOSITY نطق کے اعجاز کی نہیں بلکہ تہی دامنی کی چغلی کھاتی ہے۔ بظاہر صوت کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں، لیکن خموشی میں ایک عنصر PRIMORDIALITY کا پایا جاتا ہے:

راز معشوق نہ رسوا ہوجائے
ورنہ مرجانے میں کچھ بھید نہیں

وہ نگاہیں کیوں ہوئی جاتی ہیں یارب دل کے پار
جو مری کوتاہیٔ قسمت سے مژگاں ہوگئیں

طاعت میں تا نہ رہے مے و انگبیں کی لاگ
دوزخ میں ڈال دو کوئی لے کر بہشت کو

کیوں نہ فردوس میں دوزخ کو ملالیں یارب
سیر کے واسطے تھوڑی سی فضا اور سہی

ہے آدمی بجائے خود اک محشر خیال
ہم انجمن سمجھتے ہیں خلوت ہی کیوں نہ ہو

یہ فتنہ آدمی کی خانہ ویرانی کو کیا کم ہے
ہوئے تم دوست جس کے دشمن اس کا آسماں کیوں ہو

کبھی ہے آنا تو ستانا کس کو کہتے ہیں

عدو کے ہو لئے تم تو میرا امتحان کیوں ہو

خیال مرگ کب تسکیں دل آزردہ کو بخشے
مرے دام تمنا میں ہے اک صید زبوں وہ بھی

نہ اتنا برش تیغ جفا پر ناز فرماؤ
مرے دریائے بیتابی میں ہے اک موج خوں وہ بھی

غالب کے ہاں لطافت تغزل کی جسے آپ Lyric Grace کا نام دے سکتے ہیں مثالیں کثیر تعداد میں دستیاب ہیں' ان سے انکی رنگین تخیل اور ذہنی ارتفاع کا ثبوت بین طور پر فراہم ہوتا ہے اور اس خیال کی بھی ایک حد تک ہوتی ہے کہ ان کے ہاں صرف تفکر عنصر حاوی ہے۔ جبکہ حقیقت یہ ہے کہ وہ حواسیت یعنی Sensuousness کو عمل تفکر کے ساتھ وابستہ کرنے کی صلاحیت بدرجہ اتم رکھتے ہیں۔ یہاں تغزل کا آہنگ اور اس کا رنگ روپ بجا طور پر سامنے آتے ہیں :

غنچہ پھر لگا کھلنے آج ہم نے اپنا دل
خوں کیا ہوا دیکھا گم کیا ہوا پایا

ہوئے اس مہوش کے جلوۂ تمثال کے آگے
پر افشاں جوہر آئینے میں مثل ذرہ روزن میں

اثر آبلہ سے جادۂ صحرائے جنوں
صورت رشتۂ گوہر ہے چراغاں مجھ سے

انھیں منظور اپنے زخمیوں کا دیکھ آنا تھا
اٹھے تھے سیر گل کو دیکھنا شوخی بہانے کی

مقتل کو کس نشاط سے جاتا ہوں میں کہ ہے
پر گل خیال زخم سے دامن نگاہ کا

مجھے اب دیکھ کر ابر شفق آلودہ یاد آیا
کہ فرقت میں تری آتش برستی تھی گلستاں پر

تیرے ہی جلوے کا یہ دھوکہ ہے کہ آج تک
بے اختیار دوڑے ہے گل در قفائے گل

اور ایسی سخافت یعنی Levity کی' جس میں کسی قدر سنجیدگی کی ملاوٹ بھی آنے میں نمک کے برابر کہیں کہیں نظر پڑ جائے' چند مثالیں یہ ہیں :

وصل وصبا اس سراپا ناز کا شیوہ نہیں
ہم ہی کر بیٹھے تھے غالب پیش دستی ایک دن

بغل میں غیر کی آج آپ سوتے ہیں ورنہ
سبب کیا خواب میں آکر تبسم ہائے پنہاں کا

لے تو لوں سوتے میں اس کے پاؤں کا بوسہ مگر
ایسی باتوں سے وہ کافر بدگماں ہو جائے گا

تجاہل پیشگی سے مدعا کیا
کہاں تک اے سراپا ناز کیا کیا

مجھ کو ہے فرصت ہستی کا غم کیسی
عمر عزیز صرف عبادت ہی کیوں نہ ہو

لاغر اتنا ہوں کہ گر تو بزم میں جا دے مجھے
میرا ذمہ دیکھ کر گر کوئی بتلا دے مجھے

مومن ہی کے مثل غالب کے ہاں بھی اپج' جدت پسندی یا تازہ کاری یعنی Ingenuity کی مثالیں فراوانی کے ساتھ ملتی ہیں۔ یہ محض بات میں سے بات نکالنے کا ہنر نہیں ہے۔ بلکہ یہ تجربے کے نادر پہلوؤں کی دریافت سے عبارت ہے۔ یعنی معلوم ومانوس

منظر میں نئے پیکر کی تلاش جس سے ذہن میں بیک وقت جودت بھی نمودار ہو، اور تجرد انبساط بھی۔ بہ الفاظ دیگر ایک نئے اور فوری انکشاف کا بہجت افزا احساس۔ غالب کے ہاں پیرایۂ بیان کا انداز دوسرے غزل گو شاعروں کے مقابلے میں زیادہ حساس اور مرتعش ہے، ان کے تخیل کی خلاقی ان مظاہر کے باطن میں اتر کر جو نظروں کے سامنے ہیں۔ ان کی معنویت کو آشکار کرتی اور انہیں ایک نئے پیکر میں ڈھالنے کی صلاحیت رکھتی ہے، یہی نکتہ سنجی کے عمل کے مترادف ہے، یہ ہمیں ایک ایسی حقیقت سے روشناس کراتی ہے، جو موجود حقیقت پر ایک اضافے کا حکم رکھتی ہے، مومن کے ہاں مقابلتہ اس طرح کی تشکیل تو نہیں ملتی کہ وہ صرف صناعی یا تزئین و آرائش پر قناعت کرتے نظر آتے ہیں۔ غالب کے ہاں جو سوفسطائیت یعنی Sophistication ہے۔ وہ ایک فنی قرینے اور سلیقے کے ہم معنی ہے۔ ایک ایسی تنظیم یا وحدت آمیز قوت جسے آپ توازن کا نام دے سکتے ہیں۔ جس میں موضوع اور لسانی معمول کو ایک دوسرے میں مدغم کرنے کا اہتمام و التزام ملتا ہے۔ اسی سے وہ وزن و وقار پیدا ہوتا ہے جو ترصیع محض سے بڑھ چڑھ کر ہے۔ یہ وقار اور تنظیم توسیع معنی سے بھی وابستہ اور ملحق ہے۔ غالب کے ہاں اس اپج یا تازہ کاری کی جو مثالیں بہتات کے ساتھ ملتی ہیں۔ ان سے ان کی تخیل کی شادابی، ثروت و تازگی اور دوررسی اور ہمہ گیری کا بخوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔

چیدہ چیدہ نمونے دیکھئے :

سب کو مقبول ہے دعویٰ تری یکتائی کا
روبرو کوئی بت آئینہ سیما نہ ہوا

وہی اک بات ہے جو یاں نفس واں نکہت گل ہے
چمن کا جلوہ باعث ہے مری رنگیں نوائی کا

کم نہیں جلوہ گری میں ترے کوچے سے بہشت
یہی نقشہ ہے ولے اس قدر آباد نہیں

ہوئے اس مہوش کے جلوۂ تمثال کے آگے
پرافشاں جوہر آئینے میں، مثل ذرہ روزن میں

زہو اگر ایسا ہی شام ہجر میں ہوتا ہے آب
پرتو مہر سیل خانماں ہوجائے گا

اس کی بزم آرائیاں سن کر دل رنجور یاں
مثل نقش مدعائے غیر بیٹھا جائے ہے

بجا ہے گر نہ سنے نالہائے بلبل زار
کہ گوش گل، نم شبنم سے پنبہ آگیں ہے

لخت جگر سے ہے رگ ہر خار شاخ گل
تا چند باغبانی صحرا کرے کوئی

بعد ایک عمر ورع، بار تو دیتا یا رب
کاش رضواں ہی در یار کا درباں ہوتا

حسرت لذت آزار رہی جاتی ہے
جادۂ راہ وفا جز دم شمشیر نہیں

تری فرصت کے مقابل اے عمر
برق کو پابہ حنا باندھتے ہیں

ہوئی ہے مانع ذوق تماشا آرائی
کف سیلاب باقی ہے برنگ پنبہ روزن میں

بیاں کس سے ہو ظلمت گستری میرے شبستاں کی
شب مہ ہو جو رکھ دیں پنبہ روزن میں

انہیں منظور اپنے زخمیوں کا دیکھ آنا تھا

اٹھے تھے سیر گل کو دیکھا شوخی بہانے کی

کہیئے یہاں سرور تب غم کب تلک
ہر سو مرے بدن پہ زبان سپاس ہے

اچھا ہے سر انگشت حنائی کا تصور
دل میں نظر آتی تو ہے اک بوند لہو کی

باغ میں مجھ کو نہ لے جا ورنہ میرے حال پر
ہر گل تر چشم خوں فشاں ہو جائے گا

خدا کے واسطے داد اس جنون شوق کی دینا
کہ اس کے در پہ پہنچتے ہیں ہم نامہ بر سے آگے

ہم رشک کو اپنے بھی گوارا نہیں کرتے
مرتے ہیں ولے ان کی تمنا نہیں کرتے

محبت میں نہیں ہے فرق مرنے اور جینے کا
اسی کو دیکھ کر مرتے ہیں جس کافر پہ دم نکلے

سطور بالا میں جو کچھ کہا گیا' اس کا لب لباب یہ ہے کہ مومن اور غالب دونوں کے ہاں نکتہ سنجی کے بہت سے عناصر اور اس کے مضمرات مشترک ہیں۔ لیکن جو مثالیں دی گئیں' ان سے یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ ان کا انداز بیان اور طور طریقہ ایک دوسرے سے متبائن ہیں۔ غالب کے ہاں شعری افکار کی سطح مومن کے مقابلے میں ارفع ہے۔ دونوں کے اپروچ میں باوجود سرسری مماثلت کے فرق ہے' اور یہ محض لفظیات سے متعلق نہیں ہے' بلکہ اس کا سرچشمہ ہے ذہن و ذوق و ظرف کا فرق۔ زیادہ مرتکز طور پر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ یہ دونوں کے مابین **Mechanism Of Sensibility** کا فرق ہے۔ مومن کے ہاں

تحمہ سنجی صرف مشاہدے پر تکیہ کرتی ہے۔ غالب کے ہاں یہ نقطۂ آغاز ہے کیونکہ حسی ادراک یا Perception کا یہ عمل تمام ہوتا ہے تصور یعنی Conception پر۔ اور اس طرح یہ تمثیل شعبدہ بازی اور مشاہدے کی اکائیوں کو یکجا کر دینے سے فزوں تر ہے۔ غالب کے ہاں تجسیم اور تجرید دونوں ہم وجود یعنی Co-Existent ہیں۔ اور اسی طرح جذبے اور خیال کا امتزاج و اختلاط بھی' تجربے کی قطعیت اور شفافیت بھی اور اس پر ذہن کا عمل تفکر بھی۔ غالب صرف نزاکت احساس کے شاعر نہیں ہیں۔ جذبے اور اس کی طرفگی اور رنگ و لطافت کے ساتھ یہ شاعری استغراق کی بھی ایک جہت اپنے اندر رکھتی ہے۔ ان کے ہاں اس کا کردار محض ایک چیستان کی حیثیت نہیں رکھتا بلکہ ادراک کے دریچوں کو وا کرنے کا وسیلہ بنتا ہے۔ مومن کے ہاں آپ کو ڈھونڈے سے بھی کوئی شعر ایسا نہیں ملے گا' جہاں آپ کو عمل تفکر سے واسطہ پڑنے کا احتمال ہو۔ جو کچھ ہے محض حسیات کا معاملہ ہے' اسی لئے نیاز فتح پوری انہیں بے حد پسند کرتے اور اقبال در خور اعتنا نہیں سمجھتے تھے۔ حقیقت یہ ہے کہ غالب بالعموم صرف اشیاء یا احساسات کے خارجی پہلو سے مطمئن نہیں ہوتے' بلکہ ان کی نظریں ان کے باطن میں اتر کر ان کی اصلیت کا کھوج لگانا چاہتی ہیں۔ بہ الفاظ دیگر وہ خارج سے باطن کی طرف سفر کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ تحمہ سنجی ان کے لئے ذہنی ورزش کا نام نہیں' بلکہ کشاد باطن کا عمل ہے' مندرجہ ذیل اشعار اس ضمن میں قابل غور ہیں :

ڈھانپا کفن نے داغ عیوب برہنگی
میں ورنہ ہر لباس میں ننگ وجود تھا

عرض کیجئے جوہر اندیشہ کی گرمی کہاں
کچھ خیال آیا تھا وحشت کا کہ صحرا جل گیا

شوق ہر رنگ رقیب سر و ساماں نکلا
قیس تصویر کے پردے میں بھی عریاں نکلا

احباب چارہ سازیٔ وحشت نہ کر سکے
زنداں میں بھی خیال بیاباں نورد تھا

سراپا رہن عشق و ناگزیر الفت ہستی
عبادت برق کی کرتا ہوں اور افسوس حاصل کا

ہے خیال حسن میں حسن عمل کا سا خیال
خلد کا اک در ہے میری گور کے اندر کھلا

ہنوز محرمیٔ حسن کو ترستا ہوں
کرے ہے ہر بن مو کام چشم بینا کا

اہل بینش نے بہ حیرت کدۂ شوخی ناز
جوہر آئینہ کو طوطی بسمل باندھا

جب تک کہ نہ دیکھا تھا قد یار کا عالم
میں معتقد فتنۂ محشر نہ ہوا تھا

عقل کو کس خلط سے جاتا ہوں میں کہ ہے
پہ گل خیال زخم سے دامن نگاہ کا

بخشے ہے گل ذوق تماشا غالب
چشم کو چاہیے ہر رنگ میں وا ہو جانا

خانہ ویراں سازی حیرت تماشا کیجیے
صورت نقش قدم ہوں رفتۂ رفتار دوست

شمع بجھتی ہے تو اس میں سے دھواں اٹھتا ہے
شعلۂ عشق سیہ پوش ہوا میرے بعد

ہے رنگ کاغذ آتش زدہ نیرنگ بے تابی

ہزار آئینہ دل باندھے ہے بال یک تپیدن پر
نہ پوچھ وسعت مے خانۂ جنوں غالب
جہاں یہ کاسۂ گردوں ہے ایک خاک انداز

دام ہر موج میں ہے حلقۂ صد کام نہنگ
دیکھیں کیا گزرے ہے قطرے پہ گہر ہونے تک
تیرے ہی جلوے کا ہے یہ دھوکہ کہ آج تک
بے اختیار دوڑے ہے گل در قفائے گل
محفلیں برہم کرے ہے گنجفہ باز خیال
ہیں ورق گردانیٔ نیرنگ یک بت خانہ ہم
شوق اس دشت میں دوڑائے ہے مجھ کو کہ جہاں
جادہ غیر از نگہ دیدۂ تصویر نہیں
ہے نمود صور پر وجود بحر
یاں کیا دھرا ہے قطرہ و موج و حباب میں
آرائش جمال سے فارغ نہیں ہنوز
پیش نظر ہے آئینہ دائم نقاب میں
کیوں گردش مدام سے گھبرا نہ جائے دل
انسان ہوں پیالہ و ساغر نہیں ہوں میں
از مہر تا بہ ذرہ دل و دل ہے آئینہ
طوطی کو شش جہت سے مقابل ہے آئینہ
ہستی کا اعتبار بھی غم نے مٹا دیا

کس سے کہوں کہ داغ جگر کا نشان ہے

ہاتھ دھو دل سے یہی گرمی گر اندیشے میں ہے

آئینہ تندیٔ صہبا سے پگھلا جائے ہے

پا بہ دامن ہو رہا ہوں بسکہ میں صحرا نورد

خار پا ہیں جوہر آئینہ زانو مجھے

بجا ہے گر نہ سنے نالہائے بلبل زار

کہ گوش گل نم شبنم سے پنبہ آگیں ہے

بازیچۂ اطفال ہے دنیا مرے آگے

ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے

باغ پاکر خفقانی یہ ڈراتا ہے مجھے

سایۂ شاخِ گل افعی نظر آتا ہے مجھے

مدعا محو تماشائے شکست دل ہے

آئینہ خانے میں کوئی لئے جاتا ہے مجھے

سیاہی جیسے گر جاوے دم تحریر کاغذ پر

مری قسمت میں ہے یوں تصویر شبہائے ہجراں کی

درکار ہے شگفتن گلہائے ناز کو

صبح بہار پنبۂ مینا کہیں جسے

تمثال میں ترے ہے وہ شوخی کہ بصد ذوق

آئینہ بہ انداز گل آغوش کشا ہے

قمری کف خاکستر و بلبل قفس رنگ

اے نالہ! نشان جگر سوختہ کیا ہے؟

شعر کی بندش اور تنظیم میں تقدیم و تاخیر کی کوئی اہمیت نہیں ہوتی۔ چنانچہ اشعار مندرجہ بالا کے سلسلے میں جب یہ کہا گیا تھا کہ غالب کی نکتہ سنجی کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ مشاہدے یا Percept سے تصور یا Concept کی طرف رخ کرتی ہے۔ تو اکثر ایسا بھی ہوا ہے کہ شعری ترکیب میں تصور کی جھلک پہلے آگئی اور مشاہدے کی بعد میں۔ لیکن دراصل اہم تر امر یہ ہے کہ مومن کے ہاں نکتہ سنجی کی صرف اوپری پرت ہی پر نظر پڑتی ہے جس میں سروکار بیشتر لفظی گورکھ دھندے سے ہوتا ہے' یعنی تعقید لفظی عیب کی حد تک نمایاں ہو جاتا ہے۔ یہاں تعقید معنوی کے لئے کوئی گنجائش نہیں۔ نہ اس سرعت کے لئے جس کی بدولت مشاہدہ ایک طرح سے تصور کی طرف ہماری رہنمائی کرتا ہے۔ یہ کسی بڑی حد تک صحیح ہے کہ غالب کے ہاں بیشتر مقامات پر جو لاتعلقی یا لاشخصیت ملتی ہے وہ اس وجہ سے ہے کہ عشق کا تجربہ ان کے لئے ایسی ذہنی واردات نہیں ہے۔ جس کا انحصار صرف تجربات کے اتار چڑھاؤ یا ان کی شوریدگی' اور تشدید پر ہو۔ بلکہ یہ ایک ایسی نفسیاتی کیفیت ہے' جو دوسرے تجربات زندگی سے بھی ایک ارتباط رکھتی ہے۔ ایک مخصوص تجربے میں سرشاری یا انہماک دوسرے ممکنہ تجربات کے انکشاف یا تجز کے لئے راستہ کھولتا ہے۔ مومن کے ذہن کی محدودیت تجربے کی یک طرفی یا یک رنگی کی وجہ سے ہے اور غالباً ان کی یہی خصوصیت نیاز فتح پوری کو مرغوب خاطر تھی' جس کی وجہ سے وہ ساری اردو شاعری کی متاع گراں مایہ کو دیوان مومن پر قربان کرنے کی طرف مائل نظر آتے ہیں۔ مومن کی انفرادی کج دمج کے لئے صرف ایک لفظ یا کمپن کفایت کرتا ہے۔ جبکہ غالب کی شاعری کثیر الجہت ہے اور تجربے کے متفاوت پہلوؤں کو اپنے اندر سمو جاتی ہے۔

غالب اور اقبال : مشترک شعری محرکات

"بانگ درا" میں اقبال نے غالب کو جو خراج عقیدت پیش کیا ہے، اس کے مندرجہ ذیل اشعار توجہ طلب ہیں :

فکر انسان پر تری ہستی سے یہ روشن ہوا
ہے پر مرغ تخیل کی رسائی تا کجا
تیرے فردوس تخیل سے ہے قدرت کی بہار
تیری کشت فکر سے اگتے ہیں عالم سبزہ دار
نطق کو سو ناز ہیں تیرے لب اعجاز پر
محو حیرت ہے ثریا رفعت پرواز پر
لطف گویائی میں تیری ہم سری ممکن نہیں
ہو تخیل کا نہ جب تک فکر کامل ہم نشیں

ان اشعار میں غالب کے کمال سخن کے عناصر اربعہ پر زور دیا گیا ہے۔ یعنی تخیل، فکر، نطق اور رفعت پرواز۔ بہ الفاظ دیگر یہ کہا گیا ہے کہ غالب کے ہاں فکر کی گہرائی اور اس کا عمق بھی ہے، تخیل کی رعنائی اور اس کی ضوا فگنی بھی۔ انھیں زبان و بیان کے وسائل اور

امکانات شعری پر بھی پوری قدرت حاصل ہے اور ان کے ذہن اور وجدان کی پرواز پر ثریا بھی انگشت بدنداں ہے۔ ایک ابتدائی نظم کی محدود بساط میں اقبال نے غالب کے نمایاں شعری کردار کا جس جامعیت اور ایجاز کے ساتھ احاطہ کیا ہے وہ خود اقبال کے ذہنی عمل کی غمازی کرتا ہے۔ "جاوید نامہ" میں اقبال کے تخیلی سفر میں فکر و عمل کے دوسرے قافلہ سالاروں کے ساتھ غالب بھی ان کے ہم رکاب ہیں۔ اس سے یہ پتہ چلتا ہے کہ اقبال پر غالب کی گرفت ہمیشہ خاصی مضبوط رہی۔ دونوں کے مابین فلسفۂ زندگی اور مزاج کے عناصر ترکیبی کے اختلاف کے باوجود بعض موضوعات اور شعری پیکر مشترک ہیں۔ یہ سچ ہے کہ رومی، نطشے اور برگساں کے بالمقابل اقبال نے غالب کا ذکر کہیں بھی تفصیل اور شدومد کے ساتھ نہیں کیا، تاہم دونوں کے کلام میں ایک حد تک اور ایک خاص سطح پر گہری اور قریبی مماثلت کا پایا جانا خوشگوار حیرت کا موجب ہے اور اس لئے یہ کہنا شاید غیر مناسب نہ ہو کہ جدید اردو شاعری کے رنگ و آہنگ پر غالب کا اگر کوئی اثر پڑا ہے تو وہ اقبال ہی کے توسط سے گیا ہے۔

غالب کے ہاں "شوق" کا شعری پیکر (Poetic Image) جگہ جگہ استعمال کیا گیا ہے۔ ان کے نزدیک شوق عنصری یا تخیلی توانائی کا مرادف ہے۔ یہ توانائی زندگی کے ہیولیٰ میں پیوست ہے۔ یہ ایک طرح کی بے پناہ ناقابل تسخیر، غیر مختتم سرجوش حیات ہے، جو کسی طرح کی رکاوٹ کو خاطر میں نہیں لاتی۔ یہ حکمت زندگی سے عبارت بھی ہے اور ان کا سرچشمہ بھی، یہی ہمارے عزائم کے لئے قوت نمو فراہم کرتی ہے۔ اسی کے فیضان سے ہم اپنے مقاصد کے نئے نئے صنم تراشتے ہیں اور یہی ہمارے لئے حصول تک پہنچنے کا آسرا بھی بنتی ہے۔ "شوق" اور "تمنا" کی اساسات ہی کی وجہ سے ہم آگے بڑھنے کا حوصلہ کرتے ہیں اور اسی کی وجہ سے سوز و ساز زندگی قائم رہتا ہے۔ اگر "شوق" اور "تمنا" کا دامن ہاتھ سے چھوٹ جائے، تو زندگی کے سوتے خشک ہو جائیں اور نہال زیست مضمحل کر رہ جائے۔ بیم آرزومندی

ایک تخلیقی عمل ہے۔ کشاکش حیات کا سارا ہنگامہ اسی کی وجہ سے گرم رہتا ہے۔ اور تمدن و تہذیب کی ساری ترقیاں اور نادرہ کاریاں اسی کے دم سے وابستہ ہیں۔ شوق اور تمنا اس اضطراب اور خلش کا دوسرا نام ہیں، جو زندگی کے نہاں خانوں میں ہنگامہ پرور ہے۔ انسان کی پوری جدوجہد، اس کی تمام ترجیحیت پسندی اور اس کے ہر طرح کے تخلیقی اقدامات اور کاوشوں اور کاوشوں کا نقطۂ آغاز یہی ہے۔ اس کی غیر موجودگی میں انسان اور غیر ذی روح مخلوق میں کوئی فرق باقی نہیں رہتا۔ اسی کی روشنی میں ہم اقدار حیات کا تعین کرتے ہیں، یہی وہ پیمانہ ہے جو ہمارے کارناموں کی میزان بنتا ہے، اسی کے ذریعے ہم اس بات کا فیصلہ کرپاتے ہیں کہ زندگی اب تک کن مرحلوں سے گذر چکی ہے اور آئندہ اسے کن منازل کی طرف بڑھنا ہے:

پوچھے ہے کیا وجود و عدم اہل شوق کا
آپ اپنی آگ کے خس و خاشاک ہوگئے

ساغر جلوۂ سرشار ہے ہر ذرہ خاک
شوق دیدار بلا آئینہ ساماں نکلا

شوق رسوائی دل دیکھ کہ یک نالۂ شوق
لاکھ پردے میں چھپا پھر وہی عریاں نکلا

شوق ہے ساماں طراز نازش ارباب عجز
ذرہ صحرا دستگاہ و قطرہ دریا آشنا

گر ہے شوق کو دل میں بھی تنگیٔ جا کا
گہر میں محو ہوا اضطراب دریا کا

ہے چشم تر میں حسرت دیدار سے نہاں
شوق عناں گسیختہ دریا کہیں جسے

شوق اس دشت میں دوڑائے ہے مجھ کو کہ جہاں
جادہ غیر از نگہ دیدۂ تصویر نہیں

اقبال نے بھی شوق اور آرزو کے استعارے جگہ جگہ استعمال کئے ہیں۔ زندگی ان کے لیے پیہم جستجو سے عبارت ہے اور آرزو کی خلش انہیں ہمیشہ آتش زیرپا رکھتی ہے۔ مدام آرزومندی تقاضائے بشریت بھی ہے اور انسانیت کا نشان امتیاز و افتخار بھی۔ آرزوؤں کی برآری نہ غالب کا مطمع نظر ہے اور نہ اقبال کا۔ غالب شکست تمنا میں بھی دل جمعی اور دل جوئی کا پہلو نکال لیتے ہیں' اور اقبال "شہید سوز و ساز آرزو" ہونے ہی کو حاصل حیات جانتے ہیں۔ جو دل آرزوؤں کی خلش سے پاک ہے' وہ زندگی کے ہنگاموں سے لطف اندوز نہیں ہو سکتا۔ انسان کے لئے کامیابی سے ہم کنار ہونا ہر حال میں مقدر نہیں' لیکن آرزو اور حوصلہ کا دامن بھی ہاتھ سے چھوڑنا اسے گوارا نہیں ہوتا' کیونکہ اگر ایسا ہو' تو زندگی میں انجماد پیدا ہو جائے۔ اقبال کے لئے ابلیس کی شخصیت کی کشش کا راز اسی میں ہے کہ وہ "سوز و ساز و درد و داغ و جستجو و آرزو" کا پیکر اور ان کا اشاریہ ہے' اور اسی سبب سے وہ اپنی اوعائے خودی کے پیش نظر خدا کے وجود کو بھی مقابلے کے لیے للکارتا ہے اور جہان رنگ و بو پر تصرف کا خواہاں ہے۔ آرزو کا شعری پیکر اقبال کے ہاں مختلف انداز میں مستعمل ہوا ہے' اس کی مثالیں دیکھئے :

مطمئن ہے تو پریشاں مثل بو رہتا ہوں میں
زخمیٔ شمشیر ذوق جستجو رہتا ہوں میں
"گل رنگیں" (بانگ درا)

دوا ہر دکھ کی ہے مجروح تیغ آرزو رہنا
علاج زخم ہے آزاد احسان رفو رہنا
"تصویر درد" (بانگ درا)

متاع بے بہا ہے درد و سوز آرزومندی
مقام بندگی دے کر نہ لوں شان خداوندی
(بال جبریل)

سمجھوں کی تپش کیا ہے؟ فقط ذوق طلب ہے
پنہاں جو صدف میں ہے وہ دولت ہے خداداد
(ضرب کلیم)

بہ آب آرزو پا بہ نہادیم
شہید سوز و ساز آرزوئیم
جہاں یک نغمہ زار آرزوئے
بم و زیرش ز تمب آرزوئے
اگر رمز حیات آگہی جوئے ۔ دیگر
دلے کر از خلش آرزو پاک است
(پیام مشرق)

اقبال کے ہاں غالب ہی کی طرح "شوق" کا لفظ بھی تکرار اور تواتر کے ساتھ مختلف سیاق و سباق میں ملتا ہے۔ کہیں یہ ایک مکانی Spatial استعارہ ہے' جس سے انسانی تگ و تاز کی وسیع جولانگاہ کی طرف اشارہ مقصود ہے :

تو رہ نورد شوق ہے منزل نہ کر قبول
لیلیٰ بھی ہم نشیں ہو' تو محمل نہ کر قبول
"سلطان ٹیپو کی وصیت" (ضرب کلیم)

کہیں "شوق" تجسس اور تجربے کے جذبے سے ہم آمیز ہو کر حقائق کے چہرے سے نقاب اٹھانے کے لئے ناگزیر بن جاتی ہے کیونکہ اس کے بغیر ہم اشیاء کے باطن میں نفوذ

کرکے ان کی اصل حقیقت کو اپنی گرفت میں نہیں لا سکتے۔ ایک طرف خود موجودات کے ہر ہر ذرے میں اپنی نمود کی طرف رجحان پایا جاتا ہے۔ دوسری طرف انسان کا ذہن اور اس کی روح تسخیر کائنات کے لیے مضطرب ہے۔ انسانی ذہن اور فطرت کے درمیان ارتباط اور ہم آہنگی پیدا کرنے کے لیے شوق کی دیدہ وری سب سے زیادہ موثر وسیلہ ہے:

یہ کائنات چھپاتی نہیں ضمیر اپنا
کہ ذرہ ذرہ میں ہے ذوق آشکارائی
کچھ اور ہی نظر آتا ہے کاروبار جہاں
نگاہ شوق اگر ہو شریک بینائی
"نگاہ شوق" (ضرب کلیم)

اس سے بلند تر فلسفیانہ سطح پر "نوائے شوق" خود وجود کے قلب میں، جس میں ذات وصفات دونوں شامل ہیں، ایک ہلچل سی ڈال دیتی ہے:

میری نوائے شوق سے شور حریم ذات میں
غلغلہ ہائے الاماں بت کدۂ صفات میں
(بال جبریل)

اگر ہنگامہ ہائے شوق سے ہے لامکاں خالی
خطا کس کی ہے یارب! لامکاں تیرا ہے یا میرا؟
(بال جبریل)

نہ ہو طغیان مشتاقی تو میں رہتا نہیں باقی
کہ میری زندگی کیا ہے؟ یہی طغیان مشتاقی
(بال جبریل)

مرا ایں خاکدان من ز فردوس بریں خوشتر
مقام ذوق و شوق است ایں، حریم سوز و ساز است ایں
(پیام مشرق)

یہاں اقبال نے "طغیانِ عشق" میں مدغم رہنے پر فخر کا اظہار کیا ہے' اور خاکدانِ تیرہ کو لامکاں پر ترجیح بھی اسی لیے دی ہے کہ یہ شوق کے ہنگاموں سے آباد ہے' اور لامکاں کی فضائیں اس ترنم ریزی کی غیر موجودگی میں سونی سونی سی معلوم ہوتی ہیں۔ "شوق" "آرزو" اور "تمنا" کے ساتھ اور کم وبیش اسی مفہوم میں "عشق" اور "جذبِ اندروں" پر بھی اقبال کے ہاں زور ملتا ہے۔ غالب کی طرح وہ بھی ایک ہمہ گیر تخلیقی جذبے کے قائل ہیں' جو زندگی کی سرشت میں داخل ہے' اور اسے معنویت اور وسعت عطا کرتا ہے۔ اقبال نے شوق کو "شورشِ پنہاں" کے ہم معنی قرار دیا ہے' اور بالواسطہ طور پر اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ یہی عشق یا شورش عقل کی فتوحات اور کارناموں کا تکملہ کرتی اور انھیں انجام تک پہنچاتی ہے۔

یہ عقل جو مہ و پرویں کا کھیلتی ہے شکار
شریکِ شورشِ پنہاں نہیں تو کچھ بھی نہیں

"تصوف" (ضربِ کلیم)

ان کے ہاں بالعموم عشق' عقل کا مدمقابل اور وجدان کے مرادف ہے۔ غالب نے وجدان کا لفظ تو کہیں استعمال نہیں کیا' لیکن ان کی شاعری میں خرد اور "اندیشے" کے درمیان تضاد اکثر پایا جاتا ہے۔ خرد کا تفاعل تعقلی اور ترکیبی ہے۔ اندیشہ تخلیقی تخیل کے ہم معنی ہے' جس سے حقیقت تحلیل ہو جاتی ہے۔ یہ ایک برقی رو ہے' ایک پرجوش لاوا ہے' جو ہمیشہ اس پیمانے کو پگھلا دیتا ہے' جس میں ہم اسے مقید کر کے اس کی صورت گری کرنا چاہتے ہیں' لیکن حقیقت کی کنہ تک بھی اسی کی مدد سے رسائی حاصل کی جا سکتی ہے' یعنی زندگی اس کے ذریعے سے اپنے باطن کے سارے اسرار ہم پر منکشف کرتی ہے' اور اسی وسیلے سے ہم انھیں اپنے ادراک کی گرفت میں لا سکتے ہیں :

ہاتھ دھو دل سے یہی گرمی گر اندیشے میں ہے
آبگینہ تندیِ صہبا سے پگھلا جائے ہے

عرض کیجئے جوہر اندیشہ کی گرمی کہاں

کچھ خیال آیا تھا وحشت کا کہ صحرا جل گیا

جوہر اندیشہ دل خوں گشتنی درکار داشت

غازۂ رخسارۂ حسن خداداد خودیم

اقبال کے ہاں یہ تضاد شروع ہی سے ان کے فکری نظام کا ایک اہم موضوع رہا ہے۔ "بانگ درا" میں "عقل اور دل" کے عنوان سے جو نظم درج کی گئی ہے' اس میں دل کا یہ جواب قابل غور ہے :

راز ہستی کو تو سمجھتی ہے
اور آنکھوں سے دیکھتا ہوں میں

ہے تجھے واسطہ مظاہر سے
اور باطن سے آشنا ہوں میں

علم تجھ سے تو معرفت مجھ سے
تو خدا جو' خدا نما ہوں میں

علم کی انتہا ہے بے تابی
اس مرض کی مگر دوا ہوں میں

شمع تو محفل صداقت کی
حسن کی بزم کا دیا ہوں میں

تو زمان و مکاں سے رشتہ بپا
طائر سدرہ آشنا ہوں میں

یہاں سمجھنے اور دیکھنے 'موجودات اور ان کی باطنی کیفیت 'علم اور معرفت' تشنگی اور سیرابی' صداقت اور حسن' زمان و مکاں میں اسیری اور ان سے ماورائیت کے درمیان تضاد قائم کیا گیا ہے' ان تضادات میں اول الذکر کا تعلق عقل سے اور موخرالذکر کا دل یا عشق سے ہے اور اس مکالمے میں اقبال دل یا عشق کے ساتھ ہیں۔ اس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ اقبال شروع ہی سے عقل کی نارسائی اور اس کی تنگ دامانی کا احساس رکھتے تھے اور یہ سمجھتے تھے کہ عشق یا وجدان کے ذریعے ہمیں ان بلندیوں اور گہرائیوں سے آشنائی حاصل ہو سکتی ہے' جہاں عقل اور تجربے کے پر جلتے ہیں۔ خرد اور دل کی اس باہمی کشمکش پر "ضرب کلیم" میں یوں اظہار خیال کیا گیا ہے :

ہر خاکی و نوری پہ حکومت ہے خرد کی
باہر نہیں کچھ عقل خداداد کی زد سے
عالم ہے غلام اس کے جلال ازلی کا
اک دل ہے کہ ہر لحظہ الجھتا ہے خرد سے

"ضرب کلیم" ہی میں ایک اور نظم "علم و عشق" ہے' جس میں یہ اشعار ملتے ہیں :

عشق کی گرمی سے ہے معرکۂ کائنات
علم مقام صفات' عشق تماشائے ذات
عشق سکون و ثبات' عشق حیات و ممات
علم ہے پیدا سوال' عشق ہے پنہاں جواب

جس طرح عشق کی گرمی سے سیلِ وجود تھرتھرا اٹھتا ہے' اسی طرح سارا ہنگامۂ زیست عشق ہی کی تپش سے قائم ہے۔ علم ہمیں صفات و کیفیات سے آگاہی بخشتا ہے اور عرض کا شعور ہم تک پہنچاتا ہے۔ عشق خود ذات یا جوہر سے ہمیں روشناس کراتا ہے۔ علم سے بے تابی اور حیرت بڑھتی ہے' عشق سے آسودگی اور بصیرت حاصل ہوتی ہے۔ علم گویا حجاب

اکبر ہے' اور عشق سراپا کیف ہے۔ اسی لئے علم کو اقبال نے "ابن الکتاب" کہا ہے اور عشق کو "ام الکتاب":

"بال جبریل" کی ایک مشہور غزل یوں شروع ہوتی ہے:

اک دانش نورانی' اک دانش برہانی
ہے دانش برہانی' حیرت کی فراوانی

یہاں "دانش برہانی" وہ میکانکی تجریدی اور جزوی عقل ہے' جس کی اساس تجربے اور تجزیے پر ہے' اور جس کی طرف اقبال کچھ ایسی رغبت نہیں رکھتے۔ اس کے مقابل وہ کلی عقل ہے' جسے غزالی نے عقل نبوی' رومی نے عقل ایمانی اور برطانوی شاعر ورڈز ورتھ نے عقل برتر (Higher Reason) کے نام سے پکارا ہے' اور جسے اقبال "دانش نورانی" یا عشق سے تعبیر کرتے ہیں۔ اول الذکر محض افزونی حیرت کا سبب بنتی ہے اور ہمیں علم الاشیاء عطا کرتی ہے۔ موخر الذکر حیرت کو بصیرت میں تبدیل کرتی اور حقائق کا پردہ چاک کر کے ہمیں علم الیقین کے درجے تک پہنچاتی ہے۔ اسی بات کو "بال جبریل" میں ایک اور جگہ یوں ادا کیا ہے:

ایک سرمستی و حیرت ہے سراپا تاریک
ایک سرمستی و حیرت ہے تمام آگاہی

یہاں "تاریک" یا "تاریکی" جہل محض کے مترادف ہے اور آگاہی سے مراد وہ تنویر یا جودت ہے جو چشم زدن میں اشیاء کے باطن کو ہمارے سامنے آئینہ کر دیتی ہے۔ "زبور عجم" میں یہی مفہوم یوں معرض اظہار میں آیا ہے:

گے رسم و رہ فرزانگی جوں عقلے
من از درس خرد مندان گریباں چاک ی آیم

"بال جبریل" ہی میں یہ شعر بھی ملتا ہے:

خرد نے مجھ کو عطا کی نظر حکیمانہ
سکھائی عشق نے مجھ کو حدیث رندانہ

عشق کی برتری، بلند پروازی اور فتوحات کے سلسلے میں "بالِ جبریل" کے یہ اشعار، جو مختلف جگہوں سے لئے گئے ہیں، قابل غور ہیں :

بتایا عشق نے دریائے نا پیدا کراں مجھ کو
یہ میری خود نگہداری مرا ساحل نہ بن جائے

عشق کی تیغ جگر دار اڑا لی کس نے؟
علم کے ہاتھ میں خالی ہے نیام اے ساقی

عشق کی اک جست نے طے کر دیا قصہ تمام
اس زمین و آسماں کو بیکراں سمجھا تھا میں

عشق سے پیدا نوائے زندگی میں زیر و بم
عشق سے مٹی کی تصویروں میں سوز دمبدم

آدمی کے ریشے ریشے میں سما جاتا ہے عشق
شاخ گل میں جس طرح باد سحر گاہی کا نم

مرد خدا کا عمل عشق سے صاحب فروغ
عشق ہے اصل حیات، موت ہے اس پر حرام

عشق کے مضراب سے نغمہ تار حیات
عشق سے نور حیات، عشق سے نار حیات

ان تمام اشعار میں عقل اور عشق کے درمیان تضاد کو بھی نمایاں کیا گیا ہے اور عشق کو عقل پر فوقیت بھی دی گئی ہے۔ عشق، احتیاط اور تذبذب کی ضد ہے کیونکہ یہ ایک بے پناہ جذبہ ہے، جو ظن و تخمین سے بالاتر ہے اور یقین کو پختگی بخشتا ہے۔ یہ جذبہ زندگی کی

آبجوئے کو بحرِ بیکراں میں تبدیل کر دیتا ہے۔ غالب نے شوق کے بارے میں کہا تھا کہ اگر وہ اربابِ ہمّت کی زندگی میں در آئے، تو ذرے کو صحرا کی سی وسعت اور قطرے کو دریا کی بیکرانی حاصل ہو جائے۔ اقبال عشق کی رہنمائی کو زمان و مکاں کی پابندیوں سے ماورا ہو جانے کے لئے کافی سمجھتے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ انسان کی عظمت اور پیشوائی کا راز عقل و خرد کی رہنمائی میں اور تجربے اور تحقیق کی مدد سے عالمِ موجودات پر تصرف حاصل کرنے میں ہے۔ لیکن بسا اوقات ایسا بھی ہوا ہے کہ جب علمی اکتشافات نے انسانی ذہن کو ایک اندھی گلی میں لا کر ڈال دیا ہے، تو وجدان کی مدد سے انسان نے چشم زدن میں بہت سی اگلی راہیں حیرت انگیز سرعت کے ساتھ طے کی ہیں۔ اس کی توثیق خود بعض ماہرین ریاضی اور سائنس دانوں کے بیانات سے ہوتی ہے۔ اسی طرح بعض دفعہ جن حقائق کو شاعر یا صوفی کی آنکھ بلا پس و پیش اور براہِ راست دیکھ لیتی ہے، ان پر صحت اور صداقت کی مہر فلسفی اور سائنس داں اپنے علمی، تحلیلی اور استدلالی اقدامات کے نتائج کی روشنی میں بعد میں کرتے ہیں۔ اس کے علاوہ بعض ذہنی اور علمی تحریکوں کے لیے بھی فیضان کا سرچشمہ خرد کی خارا شگافیوں کی بجائے عشق کی جراتِ رندانہ ہی میں ملتا ہے۔ اقبال کے ہاں اسی لئے "منظر" کو "مخبر" پر ترجیح دی گئی ہے۔ گو "مخبر" کی افادیت سے انکار ممکن نہیں، اور نہ اقبال نے ایسا کیا ہے۔ بہت سے عینیت پسند مفکروں، خاص طور پر رومی کی طرح، اقبال کی بھی یہ رائے ہے کہ علم کی رسائی محض استخواں تک ہوتی ہے، اور حقیقت کے مغز تک عشق ہی کے توسط سے پہنچا جا سکتا ہے۔ عقل اور تجربے پر بھروسہ کر کے ہم اشیاء سے ان کی زندگی کا رس نچوڑ لیتے ہیں، اور اس طرح ہمیں جس تصویر کے بنانے میں کامیابی ہوتی ہے وہ ایک بے جان سی تصویر ہوتی ہے۔ حیات کا سرگم، اس کا رنگ و آہنگ، اس کا تموج اور ابھار، اس کی خلّاقی فراوانی اور تناؤ، ان سب کا تصور اس جذبے کے بغیر کیا ہی نہیں جا سکتا جسے غالب اور اقبال نے شوق، عشق، تپش اور جذبِ اندروں جیسے الفاظ سے تعبیر کیا ہے۔

غالب اور اقبال دونوں زندگی کے بارے میں ایک حرکی تصور رکھتے ہیں۔ غالب کے ہاں حرکت کے استعارے اور حرکی مرقعے جگہ جگہ ملتے ہیں۔ اس سے ان کے ذہن کی فعالیت کا پتہ چلتا ہے۔ دونوں کے لیے زندگی ایک رواں دواں منظر ہے' جسے کہیں قرار نہیں۔ ہر شے میں ایک ناصبوری اور اضطراب پیہم کی کیفیت پائی جاتی ہے۔ "موج" کے شعری پیکر سے غالب ایک خاص رغبت رکھتے ہیں۔ وہ اپنے گرد و پیش' یہاں تک کہ در و دیوار اور سقف و بام کو بھی رقصاں دیکھتے ہیں۔ ان کے نزدیک پوری کائنات ذی روح ذرات سے مرکب ہے اور ہر ذرے کا دل سیماب آسا تڑپ رہا ہے۔ وہ اپنے محبوب کا تصور بھی حرکی پیکروں ہی کی مدد سے کرتے ہیں :

ہے کائنات کو حرکت تیرے ذوق سے
پر تو سے آفتاب کے ذرے میں جان ہے

کشاکش ہائے ہستی سے کرے کیا سعیٔ آزادی
ہوئی زنجیر موج آب کو فرصت روانی کی

نہ پوچھ بے خودیٔ عیش مقدم سیلاب
کہ ناچتے ہیں پڑے سر بسر در و دیوار

بسکہ دوڑے ہے رگ تاک میں خوں ہو ہو کر
شہپر رنگ سے ہے بال کشا موج شراب

زخم نے داد نہ دی تنگیٔ دل کی یا رب
تیر بھی سینۂ بسمل سے پر افشاں نکلا

ہجوم فکر سے دل مثل موج لرزے ہے
کہ شیشہ نازک و صہبائے آبگینہ گداز

دل ہوائے خرام ناز سے پھر

محشر ستاں ہے قراری ہے

طبیعت ہوا ہے گردن مینا پہ خون خلق

لرزتے ہے موج سے تری رفتار دیکھ کر

اقبال کے لیے بھی زندگی سرتاپا حرکت اور تموج سے عبارت ہے۔ ایک ابتدائی نظم "علی گڑھ کالج کے طلباء کے نام" میں انھوں نے کہا تھا :

آتی تھی کوہ سے صدا راز حیات ہے سکوں

کہتا تھا مور ناتواں لطف خرام اور ہے

"بانگ درا" ہی میں نظم "چاند اور تارے" میں یہ نقطۂ نظر اس طرح واضح کیا گیا ہے :

بے تاب ہے اس جہاں کی ہر شے

کہتے ہیں جسے سکوں نہیں ہے

رہتے ہیں ستم کش سفر سب

تارے، انساں، شجر، حجر سب

جنبش سے ہے زندگی جہاں کی

یہ رسم قدیم ہے یہاں کی

ہے دوڑتا اشہب زمانہ

کھا کھا کے طلب کا تازیانہ

"بانگ درا" میں جو نظمیں فطری مناظر سے متعلق ہیں، وہ بے حد دل کش طور پر کامیاب ہیں۔ ان مناظر میں جو شے اقبال کو خاص طور پر اپنی جانب کھینچتی ہے اور انہیں بحیثیت مرغوب ہے، وہ یہی حرکت کا اصول ہے، جو پوری کائنات میں جاری و ساری نظر آتا ہے۔ اسی کو وہ انسانی زندگی پر بھی منطبق کرنا چاہتے ہیں۔ چنانچہ "پیام مشرق" میں نظم "افکار انجم" میں مندرجہ ذیل اشعار لکھے ہیں :

شنیدم کوکبے با کوکبے گفت
کہ در بحریم و پیدا ساحلے نیست
سفر اندر سرشت ما نہادند
ولے ایں کارواں را منزلے نیست

"پیام مشرق" ہی میں "زندگی اور عمل" کے عنوان سے نظم میں حرکت اور رفتار کے فلسفے کو شاعرانہ انداز میں یوں پیش کیا گیا ہے :

ساحل افتادہ گفت گرچہ بسے زیستم
ہیچ نہ معلوم شد آہ کہ من کیستم
موج ز خود رفتہ تیز خرامید و گفت
ہستم اگر میروم، گر نروم نیستم

اسی خیال کو "بال جبریل" کی ایک نظم میں یوں ادا کیا ہے :

ہر شے مسافر، ہر چیز راہی
کیا چاند تارے کیا مرغ و ماہی

سفر کا شعری محرک (Motif) غالب کے ہاں جگہ جگہ مستعمل ہوا ہے اور اسی لئے ان کے ہاں مکان کے استعارے بڑی گہری معنویت کے حامل ہیں۔ اسی طرح غالب نے "موج" کے علائم بھی مختلف سیاق و سباق میں استعمال کئے ہیں اور ان کے ذریعے زندگی کے باطن میں پوشیدہ اضطراب اور حرکت کو نمایاں کیا ہے۔ اقبال کے نزدیک بھی زندگی کا سفر لا متناہی ہے اور رفتار اور حرکت ہی زندگی کی کیفیت کو ناپنے کے اصل پیمانے ہیں۔ سکون اور موت کے درمیان حد فاصل قائم کرنا مشکل ہے۔ زندگی نمو اور تغیر کے قانون کی اسیر ہے۔ اس کی تقدیر ہی یہ ہے کہ وہ ہر آن منقلب ہوتی رہے اور اس کی نئی نئی صورتیں ہمارے سامنے آتی رہیں۔ قیاس چاہتا ہے کہ اس خاص معاملے میں اقبال نے برگساں کے تصور

دوران محض (Pure Duration) سے بہت کچھ استفادہ کیا ہے۔ "ساقی نامہ" میں جسے اقبال کے بہترین کارناموں میں شمار کیا جاسکتا ہے' حرکت اور اضطراب کے استعارے بکھرے ہوئے ہیں۔ برگساں کی طرح اقبال بھی یہ عقیدہ رکھتے ہیں کہ زندگی ایک مسلسل رواں سے عبارت ہے' جس کی ابتداء اور انتہا سے ہم بے خبر ہیں۔ شاید اس پر فتح پانے کی ایک ہی سبیل ہے' یعنی انسانی شعور کے ادعا کے ذریعے۔ کیونکہ شعور انسانی بہرصورت زمان یا دوران سے اوپر اٹھ سکتا ہے۔ اس لئے اقبال اسے "خودی" کے تصور سے منسلک کردیتے ہیں۔ شعور انسانی کا یہی تصور جدید انگریزی شاعری الیس ایلیٹ نے بھی پیش کیا ہے' جو اقبال ہی کی طرح برگساں سے متاثر ہوئے ہیں۔ اب زندگی کے بارے میں اقبال کے حرکی تصور کی بکھری ہوئی تجلیاں ذرا ان اشعار میں دیکھئے :

دمادم رواں ہے یم زندگی
ہر اک شے سے پیدا رم زندگی

اسی سے ہوئی ہے بدن کی نمود
کہ شعلے میں پوشیدہ ہے موج دود

فریب نظر ہے سکون و ثبات
تڑپتا ہے ہر ذرۂ کائنات

ٹھہرتا نہیں کاروان وجود
کہ ہر لحظہ ہے تازہ شان وجود

سمجھتا ہے تو راز ہے زندگی
فقط ذوق پرواز ہے زندگی

بہت اس نے دیکھے ہیں پست و بلند
سفر اس کو منزل سے بڑھ کر پسند

ابھرتا ہے مٹ مٹ کے نقش حیات

بڑی تیز جولاں، بڑی زود رس
ازل سے ابد تک رم یک نفس
زمانہ کہ زنجیر ایام ہے
دلوں کے الٹ پھیر کا نام ہے

پوری نظم کی بحروں میں جو روانی، بے ساختگی اور رواں دواں کیفیت ملتی ہے، وہ موضوع کے ساتھ پوری طرح ہم آہنگ ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ایک پرجوش دھارا ہے، جو تسلسل کے ساتھ بہتا چلا جارہا ہے۔ اقبال کی اس نظم میں قدرتی آبشاروں جیسا ابال، شکوہ اور عظمت ہے، اور اس کے بہاؤ کے خلاف کوئی بند نہیں باندھا جاسکتا۔

اقبال نے جگہ جگہ اس بات پر زور دیا ہے کہ زندگی کسی ایک منظر سے متعلق اور اس میں مقید نہیں بلکہ لمحہ بہ لمحہ نئے نئے قالب بدلتی رہتی ہے۔ اس کے شیئون میں بے اندازہ جدت، تنوع اور تازگی ہے۔ وہ اپنے آپ کو کبھی دہراتی نہیں اور اسی لئے یکسانیت اور باسی پن سے محفوظ رہتی ہے۔ حرکت اور تغیر ہی کے پیہم اور اٹل قانون کی بدولت زندگی کے نت نئے پہلو اور اس کی مختلف جہتیں سامنے آتی رہتی اور دعوت نظارہ دیتی رہتی ہیں۔ یہی ہمارے عمل کی مہمیز کرتی ہیں، اسی کی وجہ سے شرار زیست بھڑکتا رہتا ہے۔ اسی کے سبب انسان کا سینہ آرزوؤں اور عزائم کی آماجگاہ بنا رہتا ہے، اور اسی کے ناطے زندگی کے نظام میں تحرک کی صورت قائم رہتی ہے:

دما دم نقش ہائے تازہ ریزد
بیک صورت قرار زندگی نیست
اگر امروز تو تصویر دوش است
بخاک تو شرار زندگی نیست

(پیام مشرق)

غالب نے ایک جگہ شوق کے سفر کو لا متناہی بتایا ہے :

طول سفر شوق چہ پرسی کہ دریں راہ

چوں گرد فرو ریخت صدا از جرس ما

اور ایک دوسری جگہ کہا ہے :

خارہا از اثر گرمی رفتارم سوخت

منتے بر قدم راہ رواں است مرا

اقبال نے "پیام مشرق" کی ایک رباعی میں اسی خیال کو کہ وادئی شوق کے مسافر کی ہر معلوم اور متصور منزل صرف ایک نشان راہ ہوتی ہے، جو جادہ پیمائی کی لذت کو تیز تر کرتی ہے اور ایک سنگ راہ جسے اپنے سامنے سے ہٹا کر اسے مسلسل اور متواتر آگے بڑھتے رہنا چاہیے۔ شاعرانہ انداز بیان میں اس طرح ادا کیا ہے :

مگو از مدعائے زندگانی

ترا بر شیوہ ہائے او نگہ نیست

من از ذوق سفر آنگونہ مستم

کہ منزل پیش من جز سنگ رہ نیست

انسانی زندگی کو ایک موج بے قرار سے تشبیہ دے کر رفتار اور حرکت کے تصور کو یوں پیش کیا ہے :

چہ پرسی از کجا یی جستم من

بخود پیچیدہ ام تا رستم من

دریں دریا چو موج بے قرارم

اگر بر خود نہ پیچم نیستم من

(پیام مشرق)

زندگی ہمہ تن سوز و ساز ہے اور آغوش ساحل میں جو سکر، سکون اور عافیت میسر آتی ہے، وہ چشم زدن میں مرگ دوام میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ اس لئے دراصل پائندگی اور ہمیشگی کا راز یہی ہے کہ انسان تگ و تاز مسلسل میں الجھا رہے :

دوام ما ز سوز ناتمام است
چو ماہی جز تپش بر ما حرام است
مجو ساحل کہ در آغوش ساحل
یک دم و مرگ دوام است
(پیام مشرق)

ساحل کی عافیت اور پناہ دراصل کم ہمتوں کے لیے پر کشش ہے کیونکہ مصاف زندگی میں جو شے سب سے زیادہ اہم اور پر حلاوت ہے وہ کش مکش اور خطرات بیم اور نوبہ نو سے دوچار ہونا اور ان پر قابو پانا ہے۔ زندگی کا سفر انجام و منتہا سے بے خبر اور مستغنی ہے۔ ہم ایک منزل سے دوسری منزل کی طرف بڑھتے رہتے ہیں۔ منزل کا غیر متعین ہونا حالت سفر کو جاری رکھنے کے لئے ضروری ہے اور جس طرح سفر مسلسل اور غیر اختتام پذیر ہے، اسی طرح طلب کی بھی کوئی حد نہیں ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ شاید دونوں لازم و ملزوم ہیں :

ز شرر ستارہ جویم ز ستارہ آفتابے
سر منزلے ندارم کہ بمیرم از قرارے
طلبم نہایت آں کہ نہایتے ندارد
بہ نگاہ ناشکیبے، بہ دل امیدوارے
(پیام مشرق)

غالب اور اقبال دونوں کے کلام میں ارتقاء کے تصور کی پرچھائیاں ملتی ہیں۔ حیات بالذات ترقی کے عمل کے تابع ہے، اور خوب سے خوب تر کی جستجو میں گام زن۔ یہ خیال کہ

زندگی پست سے بلند اور نقص سے کمال کی طرف راجع ہے' فارابی' بو علی سینا' رومی اور ابوالحسن کم و بیش تمام اسلامی مفکرین کے ہاں پایا جاتا ہے گو وہ اس قیاس کی سائنسی صحت کے ساتھ پوری طرح توجیہہ نہ کر سکتے تھے' لیکن موجودات کے مختلف درجے ان سب کی نظر میں تھے' اور وہ اس حقیقت سے بخوبی آشنا تھے کہ زندگی کی متنوع شکلیں مادے کے حتمی عمل کی مرہون منت ہیں۔ تخلیق کے خط مستقیم کے ایک سرے پر غیر ذی روح مظاہر ہیں اور دوسری حد پر ملائکہ کا وجود نوری ہے زندگی کے آغاز کے بارے میں قرآن حکیم میں بھی اشارے موجود ہیں گو در آفرینش کائنات اور مظاہر کائنات پر غور و خوض اور تفکر کی برابر تاکید کی گئی ہے۔ رومی کے ہاں خاص طور پر تخلیقی عمل کی بہ درجہ کیفیت پر زور دیا گیا ہے۔ مادے کی غیر فنا پذیری کا نظریہ قرون وسطیٰ میں ارسطو کی تعلیمات کے زیر اثر بہت عام تھا۔ ارتقاء کے تصور میں یہ نکتہ مضمر ہے کہ کثیف مادہ لطیف کیفیات کی طرف برابر ترقی کرتا رہا ہے' چنانچہ غالب نے دونوں کو لازم و ملزوم قرار دیا ہے:

لطافت بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی
چمن زنگار ہے آئینہ باد بہاری کا

غالب' ڈارون کے' جس نے ارتقاء کے تصور کے لیے مستحکم اور ناقابل شکست تجرباتی بنیادیں فراہم کیں' تقریباً ہم عصر تھے۔ اس خیال کو کہ تکوین کائنات کا عمل ابھی ناتمام ہے' شاعرانہ زبان میں انہوں نے اس طرح پیش کیا ہے۔

آرائش جمال سے فارغ نہیں ہنوز
پیش نظر ہے آئینہ دائم نقاب میں

وہ مستقل توانائی جسے برنارڈ شاہ نے LIFE FORCE کا نام دیا ہے' ایک طرح دار معشوقہ ہے' جو اپنی مشاطگی میں ہمہ وقت مصروف ہے۔ جن صورتوں میں وہ منصۂ شہود پر آئے گی' وہ ابھی پردۂ خفا میں ہیں اور رفتہ رفتہ ظاہر ہوں گی۔ اقبال نے شروع کی ایک نظم میں

کوشش ناتمام کو زندگی کا راز قرار دیا تھا:

راز حیات پوچھ لے خضر خجستہ گام سے
زندہ ہر ایک چیز ہے کوشش ناتمام سے

(بانگ درا)

ارتقاء کے تصور کو انہوں نے بعد میں "بال جبریل" میں صاف صاف اور "پیام مشرق" میں استعارے کی زبان میں بہتر ترتیب اس طرح پیش کیا:

یہ کائنات ابھی ناتمام ہے شاید
کہ آرہی ہے دمادم صدائے کن فیکون
گماں مبر کہ بہ پایاں رسید کار مغاں
ہزار بادۂ ناخوردہ در رگ تاک است

"بانگ درا" میں ایک نہایت اہم نظم خاص اس موضوع پر ہے۔ یہ شروع ہوتی ہے اس خیال سے کہ خیر و شر کے مابین کش مکش ازل سے ابد تک برابر جاری ہے' اور اس کش مکش پیہم سے زندگی کے مزاج کی گرہیں کھلتی ہیں۔ خیر کے مدمقابل قوت کی حیثیت سے شر بھی ارتقائے حیات کے عمل میں ایک ناگزیر عنصر ہے۔ پوری نظم میں یہ نظریہ کہ موجودات کے مختلف نقش ہائے رنگ رنگ ست سے مرحلوں سے گزرتے ہیں' استعارے کی زبان میں پیش کیا گیا ہے۔ اقبال زندگی کے بارے میں ایک اثباتی' روحانی اور اخلاقی مطمع نظر رکھتے ہیں۔ وہ افلاطون کے برعکس اعیان ثابتہ میں یقین نہیں رکھتے' بلکہ غالب کی طرح وہ حرکت اور تغیر کے دلدادہ ہیں۔ لیکن جس طرح ڈاروِن کے میکانکی نظریۂ ارتقاء کے بالمقابل بٹلر (BUTLER) اس کے روحانی پہلو پر زور دیتا ہے' اسی طرح اقبال بھی یہ عقیدہ رکھتے ہیں کہ ارتقاء کا عمل حسن' خیر اور عدل کی طرف جادہ پیما ہے اور پایان کار روح کی بقا اور اس کی مسلسل تہذیب و تصحیح پر منتج ہوگا۔ برنارڈ شا اور برگساں بھی اس نقطۂ نظر کے حامی نظر آتے

ہیں:

ستیزہ کار رہا ہے ازل سے تا امروز
چراغ مصطفوی سے شرار بولہبی

سکوت شام سے تا نغمۂ سحرگاہی
ہزار مرحلہ ہائے فغان نیم شبی

کشاکش زم و گرما تپ و تراش و خراش
ز خاک تیرہ دروں تا بہ شیشۂ حلبی

مقام بست و شکست و فشار و سوز و کشید
میان قطرۂ نیسان و آتش عنبی

مغاں کہ دانۂ انگور آب می سازند
ستارہ می شکنند آفتاب می سازند

غالب اور اقبال دونوں کے ہاں ایک ہی نقطۂ نظر کی کار فرمائی ملتی ہے۔ دونوں انسان ہی کو مرکز کائنات سمجھتے ہیں۔ اس میں غالباً اسلامی فکر کا یہ عنصر بھی شامل ہے کہ انسان اشرف المخلوقات ہے اور اسے خلیفۃ الارض مانا گیا ہے۔ چونکہ آغاز آفرینش میں نیابت الٰہی کا بار اس کے شانوں پر ڈالا گیا' اور اس نے اس بھاری ذمہ داری کو قبول کیا' اس لئے وہ قدرتی طور پر ایک خاص امتیاز کا مستحق قرار پایا۔ کائنات میں جو کچھ موجود ہے۔ اس پر انسان کو فوقیت دی گئی ہے۔ موجودات اس کے تصرف میں ہیں اور ان سے متمتع ہونے کا وہ پورا حق دار ہے۔ انسان عالم اصغر سہی لیکن وہ عالم اکبر کو اپنے اندر چھپائے ہوئے ہے' یا اس کی مثنیہ ہے۔ اس لحاظ سے وہ خود خلاصۂ کائنات ہے۔ اس نقطۂ نظر سے غالب کا یہ شعر غور طلب ہے:

ز آفرینش عالم غرض جز آدم نیست
بگرد نقطۂ ما دور ہفت پرکار است

غالب کے ہاں میلادِ آدم اور عظمتِ آدم پر تفصیل کے ساتھ اظہار خیال نہیں کیا گیا ہے، جیسا کہ "بالِ جبریل" اور "پیامِ مشرق" میں اس موضوع پر ملتا ہے۔ لیکن غالب نے انسان کی عظمت، انفرادیت اور اس کے خود مکتفی ہونے پر اپنی ایک فارسی غزل میں جس طرح روشنی ڈالی ہے اس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ وہ اس خودنگری کو خاصی اہمیت دیتے ہیں:

ازبس کہ خاطر ہوسِ گل عزیز بود
خوں گشتہ ایم و باغ و بہار خودیم ما

باجملہ وقفِ خویش و دل ما ز ما پرست
گوئی ہجومِ حسرتِ کارِ خودیم ما

از جوشِ قطرۂ ہمچو سرشک آب گشتہ ایم
اما ہما بجیب و کنارِ خودیم ما

وحشت غبارِ ما است پراگندہ سو بہ سو
یارب بہ ہر درچہ شمارِ خودیم ما

درکار است شعلہ و ما در ہوائے او
پروانۂ چراغِ مزارِ خودیم ما

خاکِ وجود است بخونِ جگر خمیر
رنگینیٔ قماشِ غبارِ خودیم ما

ہر کس خبر ز حوصلۂ خویش می دہد
بدمستیٔ حریف و خمارِ خودیم ما

غالب چو شخص و عکس در آئینۂ خیال

با خویشتن یکے و دو چار خوریم ما

اس کے مقابل "زبور عجم" حصہ دوم کا آغاز ان دو اشعار سے ہوتا ہے:

بر خیز کہ آدم را ہنگام نمود آمد
ایں مشت غبارے را انجم بسجود آمد
آں راز کہ پوشیدہ در سینۂ ہستی بود
از شوخیٔ آب و گل در گفت و شنود آمد

اقبال نے بھی غالب ہی کی طرح ایک مثبت نقطۂ نظر پیش کیا ہے' اور کم و بیش اسی لب و لہجہ میں' بلکہ زیادہ بلند آہنگی اور اعتماد کے ساتھ انسان کی مرکزیت اور تفوق کا اعلان و اظہار "زبور عجم" کی ایک غزل میں کیا ہے۔ ہر اعتبار سے یہ غزل افرادیت کے وزن و وقار اور اہمیت کا ایک ترانۂ سرمدی کہی جا سکتی ہے۔ اقبال کی اصطلاحی زبان میں یہ کہنا شاید غلط نہ ہو کہ یہاں انسان کی خودی اپنی تمام وسعتوں اور پوشیدہ امکانات کے آئینے میں بے نقاب ہو کر جلوہ فگن ہوئی ہے:

ایں جہاں چیست ؟ صنم خانۂ پندار من است
جلوۂ او گرو دیدۂ بیدار من است
ہمہ آفاق کہ گیرم بہ نگاہے اورا
حلقہ ہست کہ از گردش پرکار من است
ہستی و نیستی از دیدن و نا دیدن من
چہ زمان و چہ مکاں' شوخیٔ افکار من است
از فسوں کاریٔ دل سیر و سکون غیب و حضور
ایں کہ غماز و کشایندۂ اسرار من است
ساز تقدیرم و صد نغمۂ پنہاں دارم

ہر کجا ز زخم اندیشہ رسد تار من است

نسخۂ حمیدیہ میں غالب کا ایک شعر ہے جو بار بار معرضِ بحث میں آچکا ہے:

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یارب
ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پا پایا

اور دیوان میں ایک اور شعر اسی طرح کا ہے:

منظر اک بلندی پر اور ہم بنا سکتے
عرش سے ادھر ہوتا کاشکے مکاں اپنا

ان دو اشعار سے یہ مترشح ہوتا ہے کہ غالب کے ذہنی پس منظر میں یہ خیال موجود تھا کہ اس عالم آب و گل سے ماوراء اور بھی دوسرے عوالم شاید موجود ہیں، جن کی تسخیر انسان اپنی مادی قوتوں کی تربیت و توسیع کے ذریعے کر سکتا ہے۔ انسان کی تخلیقی قوتیں بے پناہ امکانات کی حامل ہیں اور ایسے عوالم موجود ہیں جو ابھی منصۂ شہود پر نہیں آئے ہیں، اور جن کی حقیقت کا پورا علم و عرفان ابھی انسان کو نہیں ہے، مگر جن تک انسانی تگ و تاز اور سعی و جہد کی رسائی ہو سکتی ہے، بشرطیکہ ہم اپنے مادی اور روحانی اسباب و وسائل کی مستقل افزائش اور تنظیم و فروغ کی طرف متوجہ ہوں۔ کم از کم چار عوالم کی موجودگی کا اسلامی متصوفانہ نظام میں اکثر ذکر ملتا ہے۔ بعض مغربی مفکروں کے ہاں بھی یہ مفروضہ کسی نہ کسی شکل میں پایا جاتا ہے۔ مزید برآں ایک سے زیادہ عالم کی موجودگی کی طرف بھگوت گیتا میں بھی اشارہ موجود ہے۔ غالب یقیناً اس نظر کی اسلامی تاریخ سے پوری طرح آگاہی رکھتے تھے۔ اسی طرح اقبال کی نظریں فضائے بسیط میں کرۂ ارضی کے علاوہ دوسری دنیاؤں کے وجود کا وجدانی طور پر ادراک کرتی ہیں۔ اقبال جدید طبیعات کے بعض قیاسات کا بخوبی علم رکھتے تھے "بال جبریل" کی ایک مشہور غزل کے مندرجہ ذیل اشعار جن سے اس مسئلے پر روشنی پڑتی ہے، قابلِ توجہ ہیں:

ستاروں سے آگے جہاں اور بھی ہیں
ابھی عشق کے امتحاں اور بھی ہیں
تہی زندگی سے نہیں یہ فضائیں
یہاں سیکڑوں کارواں اور بھی ہیں
قناعت نہ کر عالمِ رنگ و بو پر
چمن اور بھی آشیاں اور بھی ہیں
تو شاہیں ہے پرواز ہے کام تیرا
ترے سامنے آسماں اور بھی ہیں
اسی روز و شب میں الجھ کر نہ رہ جا
کہ تیرے زمان و مکاں اور بھی ہیں

جدید سائنسی علوم اور ان پر مبنی علمی انکشافات اور عملی اقدامات نے اس وجدانی فکر اور قیاس کو، جو اقبال کے ان اشعار میں جھلکتا ہے، سچ کر دکھایا ہے۔ چنانچہ سائنس کی جدید ترین خلائی فتوحات سے دیگر عوالم کے وجود کا نظریہ اب ایک ایسی روشن حقیقت بن چکا ہے جس پر شک و شبہ کی گنجائش نہیں۔

غالب کے ہاں شاعری میں شروع سے آخر تک انانیت اور خودنگری کا ایک جذبہ ملتا ہے۔ محبوب کے ساتھ بھی ان کا معاملہ عجز و نیاز یا سپردگی اور خاکساری کا نہیں، بلکہ ادعائے خودی، برابری اور ہمسری کا ہے۔ خدا سے بھی ان کا رشتہ کچھ اسی نوعیت کا ہے۔ عام طور پر غالب کے ہاں ایک بلند آہنگی، رکھ رکھاؤ، ایک خاص طرح کی ماورائیت اور ایک احساس خودداری ملتا ہے۔ وہ ہجوم میں گم ہو جانے کے قائل نہیں، بلکہ ہمیشہ چیزوں کو ایک خاص فاصلے، سطح اور معیار سے دیکھتے ہیں۔ ان کے ان تیوروں کا کچھ اندازہ مندرجہ ذیل اشعار سے ہوتا ہے، جن پر ان کی شخصیت کی چھاپ لگی ہوئی ہے:

بندگی میں بھی وہ آزادہ و خود بیں ہیں کہ ہم
الٹے پھر آئے در کعبہ اگر وا نہ ہوا

واں وہ غرور عزوناز، یاں یہ حجاب پاس وضع
راہ میں ہم ملیں کہاں، بزم میں وہ بلائیں کیوں

غم نہیں ہوتا ہے آزادوں کو بیش از یک نفس
برق سے کرتے ہیں روشن شمع ماتم خانہ ہم

تشنہ لب بر ساحل دریا ز غیرت جاں دہم
گر بموج افتد گمان چین پیشانی مرا

گر تجھ کو ہے یقین اجابت دعا نہ مانگ
یعنی بغیر یک دل بے مدعا نہ مانگ

ستائش گر ہے زاہد اس قدر جس باغ رضواں کا
وہ اک گلدستہ ہے ہم بیخودوں کے طاق نسیاں کا

طاعت میں تا رہے نہ مے و انگبیں کی لاگ
دوزخ میں ڈال دے کوئی لے کر بہشت کو

ہم کو معلوم ہے جنت کی حقیقت لیکن
دل کے بہلانے کو غالب یہ خیال اچھا ہے

نہ گل نغمہ ہوں، نہ پردۂ ساز
میں ہوں اپنی شکست کی آواز

یہی عالی ہمتی، عقاب نگہی اور قلندرانہ شان اقبال کے ہاں بھی نظر آتی ہے۔
فقر و قلندری کو اقبال کے فکری نظام میں خاص اہمیت حاصل ہے۔ ان کے ہاں عقاب اور

شاہین محض قوت کا اشاریہ نہیں ہیں۔ جیسا کہ بعض کوتاہ بین اور غلط اندیش نقادوں نے خیال ظاہر کیا ہے' اور اس سے اقبال کے فاشسٹ ہونے پر دلالت کی ہے۔ ان کی معنویت اس کے سوا بھی ہے۔ اقبال قوت کے پرستار ضرور ہیں' مگر برہنہ قوت کے نہیں۔ وہ قوت کی ہمیشہ اخلاقی پابندیوں سے تحدید کرنے پر زور دیتے ہیں۔ ان کے ہاں قلب و نظر کی کشادگی اور آزادہ روی عقاب کے مقابلے میں کسی طرح کم نہیں ہے۔ ان کا فقر صوفیوں کا فقر ہے' جو نظر کی طہارت اور عفت پر زور دیتا ہے' اور نفس کی آلودگیوں سے بلند ہونا بھی سکھاتا ہے۔ یہ استغناء' یہ ماورائیت' یہ خود نگہداری اسی وقت پیدا ہوتی ہے جب انسان اپنے نفس کا تزکیہ کرکے اپنے ماحول اور اس کی بندشوں اور علائق سے آزاد ہونے کی صلاحیت اپنے اندر پیدا کرلے' چند اشعار اس سلسلے میں غور طلب ہیں:

اسی خطا سے عتاب ملوک ہے مجھ پر
کہ جانتا ہوں مآل سکندری کیا ہے

قدم در جستجوئے گوہرے زن
خدا ہم در تلاش گوہرے است

اے طائر لاہوتی اس رزق سے موت اچھی
جس رزق سے آتی ہو پرواز میں کوتاہی

باغ بہشت سے مجھے حکم سفر دیا تھا کیوں
کار جہاں دراز ہے اب میرا انتظار کر

خودی کو کر بلند اتنا کہ ہر تقدیر سے پہلے
خدا بندے سے خود پوچھے بتا تیری رضا کیا ہے

متاع بے بہا ہے درد و سوز آرزومندی
مقام بندگی دے کر نہ لوں شان خداوندی

در دشت جنون من جبریل زبوں صیدے
یزداں بکمند آور اے ہمت مردانہ

یہ امر واقعی حیرت انگیز ہے کہ غالب اور اقبال' مرکزی اقدار حیات کے اختلاف کے باوصف' بعض اہم موضوعات شعری کے اظہار و بیان میں ایک دوسرے سے اس درجے مشابہت رکھتے ہیں' لیکن بے محل نہ ہوگا اگر یہ اشارہ بھی کردیا جائے کہ اس مشابہت کے باوجود ان دونوں کے درمیان ایک بنیادی فرق بھی ہے۔ غالب کی شاعری کی شہرت اور مقبولیت کے تین بڑے اسباب ہیں۔ اول یہ کہ انہوں نے سب سے پہلے اردو شاعری کے مزاج میں فکر کے عنصر کو داخل کیا۔ دوسرے یہ کہ ان کا شعری شیوۂ گفتار (POETIC DICTION) ایک ایسا کیمیاوی مرکب ہے' جس کے اجزاء کسی طرح تحلیل اور تجزیے کی گرفت میں پوری طرح نہیں آتے' یعنی اس کی توجیہہ محض فارسی اور اردو محاورے (IDIOM) کے متناسب امتزاج کی بنیاد پر نہیں کی جاسکتی اور تیسرے یہ کہ ان کے ہاں ہر قسم کے مواقع اور صورت حال کے لئے اشعار مل جاتے ہیں۔ بہ الفاظ دیگر ان کے ہاں انسانی تجربات کی مختلف قسمیں ملتی ہیں' لیکن بایں ہمہ' جیسا کہ اس کتاب کے دوسرے باب میں اشارہ کیا گیا' غالب کے ہاں دوسرے بڑے شاعروں کے برعکس ایک نمایاں کمی کا احساس ہوتا ہے' اور وہ یہ کہ کسی ماورائی کائنات کا وجود انہیں اپنی طرف نہیں کھینچتا۔ ان کے ہاں ازل اور ابد کی طنابیں ایک دوسرے میں پیوست نہیں ہوتیں۔ اسی بات کو یوں بھی کہا جاسکتا ہے کہ ان کے ہاں انسانی زندگی کی ہنگامہ آرائیاں اور انسانی فطرت کی تجزیہ زائیاں تو بڑی حد تک ملتی ہیں' لیکن ان کی شاعری کوئی مابعد الطبیعاتی سطح نہیں رکھتی۔ اس اعتبار سے اقبال کو ان پر فوقیت حاصل ہے کیونکہ اقبال کی شاعری کا کینوس بھی وسیع ہے۔ ان کے شعری اندازِ بیان میں فکر اور جذبہ بھی باہم دگر آمیز کئے گئے ہیں اور ان کی شاعری کے افق پر ایک ماورائی کائنات کی پرچھائیاں بھی پڑتی ہیں۔ ادب اور بالخصوص شاعری میں حقیقت پسندی کی

اہمیت سے انکار ممکن نہیں' لیکن بڑی شاعری معاشرتی حقائق کے انعکاس تک اپنے آپ کو محدود نہیں رکھتی' بلکہ ان سے گزر کر ان موضوعات کو اسیر کر لیتی ہے جو آفاقی اور ہمہ گیر موضوعات کہے جا سکتے ہیں' اور اس طرح اس کی حدیں مابعد الطبیعات سے غیر ممیز ہو جاتی ہیں۔ یہی عنصر قرون وسطیٰ کے انگریزی شاعر لینگ لینڈ (LANGLAND) کو اس کے ہم عصر شاعر چاسر (CHAUCER) سے بڑا بنا دیتا ہے۔ مذہب' فلسفے اور شاعری کے موضوعات آخری تجزیے میں کم و بیش ایک ہی ہیں۔ فرق صرف ان کے مخصوص طریق کار اور ابلاغ کے وسائل کے درمیان کیا جا سکتا ہے۔ یعنی بڑی شاعری میں ہمیں تجریدی فکر کی بجائے محسوس فکر ملتا ہے۔ دنیا کے صف اول کے شاعروں جیسے شیکسپیئر' بلیک' دانتے' رومی' بیدل' گوئٹے اور اقبال' سب کے ہاں ماورائیت کی طرف یہ رجحان کم و بیش مشترک ہے۔ شیکسپیئر کی غیر فانی عظمت اور بلندی کا راز یہی ہے کہ اس کے ہاں ارضی حقیقت (MUNDANE REALITY) اور ماورائی حقیقت (METAPHYSICAL REALITY) کی عکاسی بیک وقت اور انتہائی بھرپور اور لطیف انداز میں ملتی ہے' اور اس عکاسی میں فکر' تخیل اور جذبہ ایک وحدت کل میں تبدیل ہو جاتے ہیں۔ اسی لئے اسے تمام دوسرے شاعروں پر سبقت حاصل ہے۔

غالب : استفہام کی شاعری

مرزا غالب ان ممتاز شاعروں میں سے ہیں جو کوئی مربوط فکری نظام نہیں رکھتے اور نہ اسے ان کی شاعری سے اخذ کیا جاسکتا ہے۔ نہ ایسا کرنا ان کی عظمت کو متعین کرنے کی کوئی لازمی شرط ہے۔ لیکن جن کی شاعری میں ان کے فکری رویے اور میلان کا جو بدیہی اور ناقابل انکار ہے۔ انعکاس ضرور ملتا ہے۔ اس میں کسی شبہے کی گنجائش نہیں کہ غالب متداول علوم سے جن میں منطق فلسفہ الٰہیات اور علم ہیئت و نجوم شامل تھے' کماحقہ واقفیت رکھتے تھے۔ مسلمانوں کے ہاں جو فلسفیانہ رجحانات رائج تھے' وہ یونانی فکر کی چھلنی میں چھن کر آئے تھے۔ ان میں افلاطونی اور نو افلاطونی افکار کا پرتو صاف نظر آتا ہے' جو زندگی کے اعتباری ہونے کی طرف ذہن کو مائل کرتا ہے۔ مسلمانوں میں جو تعقلی رجحان عرصے تک نشوونما پاتا رہا اور جسے معتزلہ نے ایک واضح اور مخصوص شکل دی' وہ فارابی' بوعلی سینا اور ابن رشد کے ہاں ملتا ہے۔ یہ اضافہ کرنا شاید غیر ضروری نہ سمجھا جائے کہ فارابی نے خاص طور سے چند ایسے فلسفیانہ افکار بھی تجویز کیے جو بالکل نئے تھے اور یہ فلسفی محض یونانی فکر کو عربوں میں منتقل کرنے کا وسیلہ نہیں تھے۔ لیکن دین کے اس اصول کی ایک متوازی شکل ہمیں تیرھویں اور چودھویں صدی کے یورپ میں ملتی ہے۔ جب افلاطون کے برعکس اور اس سے

بعد ارسطو کو موضوع مطالعہ بنایا گیا۔ سینٹ ٹامس ایکوناس نے یہ کوشش کی کہ حقیقت اور عیسائیت کے مابین خلیج کو پر کیا جائے۔ اور ایسا علم الکلام وجود میں لایا جائے جس کے ذریعے دونوں میں تطبیق کی شکل نکل آئے۔ اسے SCHOLASTICISM کا نام دیا گیا۔ غالب کے ہاں ہمیں ایک طرح کی مابعد الطبیعیات اور شاعرانہ منطقی استدلال ملتا ہے۔ ان کے ہاں علاوی رجحان یہ ہے کہ حقیقت ذہن انسانی کی تراشیدہ یا تخلیق کردہ ہے۔ یہ الفاظ دیگر اضلال اور موجودات انسانی عمل تفکر یا مدرک کے ذریعے وجود میں آتے ہیں اور فی نفسہٖ کوئی اصلیت نہیں رکھتے۔ لیکن غالب کے ہاں مجرد یا تجریدی فکر کی اہمیت نہیں ہے۔ بلکہ ان کے ہاں محسوس فکر یعنی FELT THOUGHT ملتا ہے۔ وہ ہر مسئلے کو' خواہ وہ ذاتی نوعیت کا ہو یا مابعد الطبیعیاتی نوعیت کا' مختلف نقطہ نظر سے پرکھنے کی دھن میں لگے رہتے ہیں۔ سہولت بیان کی خاطر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ جو مسئلہ بھی ان کے ادراک کی زد میں آئے' وہ اس پر ایک سوالیہ نشان لگا دیتے ہیں۔ اور اس طرح پڑھنے والے کے اندر بھی تجسس اور تحیر کی جبلت کو ابھارتے ہیں۔ اس پر یہ اضافہ بھی کیا جا سکتا ہے کہ ان کا استفہامیہ رجحان یا انداز دو عناصر کے ساتھ منسلک اور مربوط ہے۔ استعجاب اور کلبیت یعنی CYNICISM۔ غالب کے ہاں کسی طرح کا ادعا نہیں ملتا۔ لیکن ایک طرح کی کھوج اور تفتیش جگہ جگہ نظر آتی ہے۔ یہ کہنا شاید غلط نہ ہو کہ غالب ایک طرح کی کھوج لگانے والی ذہانت INQUIRING INTELLIGENCE کا دوسرا نام ہیں۔ یہی ایک ایسا لیبل ہے' جو بلا پس و پیش اور جائز طور سے ان پر چسپاں کیا جا سکتا ہے۔

حصہ اول دیوان غالب کی پہلی غزل کا پہلا ہی شعر:

نقش فریادی ہے کس کی شوخیٔ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکر تصویر کا

قابل توجہ ہے۔ قطع نظر اس کے کہ اس میں قدیم ایرانی رسم یعنی فریاد خواہ کے

کاغذی لباس پہن کر دربار میں جانے سے جو استفادہ کیا گیا ہے اور جسے تنقیدی محاورے کے مطابق رمز بلیغ یعنی CONCEIT کا استعمال کہہ سکتے ہیں، تخلیق شدہ کائنات کے معنی و مفہوم بلکہ علت غائی کو چیلنج کیا گیا ہے اور یہ مسئلہ ابتدائے آفرینش سے ذہنوں میں ہلچل پیدا کرتا رہا ہے۔ پہلے مصرعے میں تین الفاظ نقش، فریادی اور شوخیٔ تحریر قابل لحاظ ہیں۔ نقش سے یہاں مراد انسان ہے، اور شوخیٔ تحریر میں وجود کے اختیاری ہونے کا اشارہ مخفی ہے۔ اور یہ دوسرے مصرعے میں پیکر تصویر سے وابستہ ہے۔ فریادی میں ایک طرح کی QUESTIONING کا رمز پوشیدہ ہے۔ تخلیق کی دلفریبی کے باوصف یہ راز آج تک فاش نہ ہو سکا کہ تکوین کائنات کا بالآخر مقصد کیا ہے؟ اور انسان کو اس جھمیلے میں کیوں اور کس طرح ڈالا گیا ہے؟ غزل کے چوتھے شعر میں جو استفہامیہ نہیں بلکہ خبریہ ہے اس استفسار یا استفہام کا جواب تو موجود نہیں لیکن انسان کی عدم واقفیت یعنی INCOMPREHEHESION کی طرف اشارہ ضرور ہے:

آگہی دام شنیدن جس قدر چاہے بچھائے
مدعا عنقا ہے اپنے عالم تقریر کا

یعنی جو سوال اٹھایا گیا تھا وہ لاینحل ہے اور کھوج کا مقصد اور منشا آشکارا نہیں ہو سکا چاہے ذہنی کاوشوں کا کتنا ہی اہتمام کیوں نہ کیا گیا ہو۔ یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ دام شنیدن، اور عنقا، میں ایک طرح کی مناسبت لفظی ملتی ہے۔ اس طرح کے استفسار کی (یہاں یہ استفسار انکاری ہے) مثال اس شعر میں ملتی ہے

اسے کون دیکھ سکتا کہ یگانہ ہے وہ یکتا
جو دوئی کی بو بھی ہوتی، تو کہیں دوچار ہوتا

یہ وہی حقیقت ہے، جسے فلسفیانہ اصطلاح میں UNDIFFERENTIATED BEING کہا جا سکتا ہے۔ اسی بنا پر اس کا آگہی کی

دسترس میں آنا ممکن نہیں۔ وحدت سے کثرت تک کا سفر ہی حقیقت کی تفہیم میں معاون ہو سکتا ہے۔ اختصاص یا تشخص کے بغیر یا وحدت کی کثرت میں تقسیم نہ ہونے کے بغیر یہ ادراک ممکن نہیں۔ بہ الفاظ دیگر عالم شہود کے ادراک ہی سے ہم احدیت کی طرف بڑھ سکتے ہیں۔ عبدالکریم الجیلی نے اس رائے کا اظہار کیا ہے کہ خود ہستی مطلق میں ایک قوت افتراق خودی یعنی SELF - DIREMPTION کی موجود ہے اس کے ساتھ یہ بھی ذہن میں رکھنا ضروری ہے کہ غالب کے ہاں یہ دونوں محرکات (MOTIFS) بیک وقت اور برابر ملتے ہیں: وحدت کی کثرت میں تقسیم اور کثرت کو وحدت میں ہلاک ضم کرنا۔

ایک مشہور غزل میں جس کا مطلع ہے:

ہوس کو ہے نشاط کار کیا کیا
نہ ہو مرنا تو جینے کا مزہ کیا

عاشق اور محبوب کے مابین ربط کو ایک طرح کے جذباتی انداز میں پیش کیا گیا ہے' اور اس میں بیان محض اور طنز کو باہم دگر آمیز کیا گیا ہے۔ اس میں ایک شعر غور طلب ہے:

دل ہر قطرہ ہے ساز انا البحر
ہم اس کے ہیں ہمارا پوچھنا کیا؟

یہاں بھی دوسرے مصرعے میں استفہام انکاری لایا گیا ہے۔ یہاں فرد کی انا' حقیقت مطلق سے الگ کوئی حیثیت نہیں رکھتی۔ وہ اپنے سے بڑے وجود ہی کا ایک حصہ ہے۔ اور اس بڑے وجود کے ساز کا ہر تار اس کے اندر ایک جھنکار پیدا کر رہا ہے۔ قطرہ اور بحر میں جو نسبت ہے وہ معلوم ہے۔ اسی طرح ایک بہت اچھا استفہامیہ انداز کا شعر ہے:

تماشا کہ اے محو آئینہ داری
تجھے کس تمنا سے ہم دیکھتے ہیں؟

محبوب محو آئینہ داری ہے' اور اس لحاظ سے اس کی شخصیت میں تمام عالم کا ارتکاز و

انعکاس ملتا ہے' کس تمنا کی ترکیب قابل توجہ ہے۔ عاشق کی تمنا معمولی قسم کی تمنا نہیں ہے۔ اور نہ اس کا مشاہدہ معمولی قسم کا مشاہدہ ہے۔ کیونکہ ایسے محبوب کی تمنا کرکے اور ایسے محبوب کا مشاہدہ کرکے خود اس کی تمنا اور مشاہدے میں ایک آفاقی شان پیدا ہو گئی ہے۔ ایک اور شعر اس سلسلے میں غور طلب ہے۔

میں مضطرب ہوں وصل میں خوف رقیب سے
ڈالا ہے تم کو وہم نے کس پیچ و تاب میں

دونوں مصرعے استفہامیہ ہیں۔ پہلے مصرعے کی قرات دو طریقے سے کی جا سکتی ہے۔ خوف رقیب' سے مراد معشوق کا رقیب سے اتصال کا پیدا کردہ ہیجان آمیز خیال ہے' لیکن دراصل اس کی اصلیت کچھ نہیں ہے۔ یہ محض ایک وہم ہے'۔ جس نے محبوب کو پیچ و تاب میں ڈال دیا ہے۔ دونوں مصرعوں میں گہرا طنز اور ایک طرح کی کلبیت یعنی CYNICISM موجود ہے جو اکثر اوقات اس طرح کے سوالیہ انداز سے غالب کے ہاں منسلک نظر آتی ہے۔

وجود یعنی BEING اور عدم یعنی NOTHINGNESS کا مسئلہ آغاز کار سے انسان کی توجہ کو اپنی طرف کھینچتا رہا ہے۔ اور اس میں ہر سوچنے والے ذہن کے لئے بجائے دلچسپی کا سامان رہا ہے۔ جدید وجودی فکر کی تو بنیاد ہی اس قیاس پر ہے کہ NOTHINGNESS محض نا کے مرادف نہیں ہے۔ اس اصطلاح کے مضمرات وسیع تر ہیں۔ اسے INFINITUDE کے مفہوم میں بھی استعمال کیا گیا ہے اور EXISTENZ کے مفہوم میں بھی۔ اور یہ دونوں ہم معنی ہیں۔ غالب کی ایک غزل اس شعر سے شروع ہوتی ہے:

نہ تھا کچھ تو خدا تھا کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا
ڈبویا مجھ کو ہونے نے نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا؟

یہ بھی ایک بڑا اہم اور مرکزی سوال ہے کہ خدا اور موجودات کے درمیان تعلق کی

توصیت کیا ہے؟ اقبال نے اپنی مشہور نظم مسعود مرحوم میں اس کا جواب یہ دیا ہے: جہاں کی روح رواں لا الٰہ الا اللہ۔ غالب کے ہاں پہلا مصرع تو قیاسی اہمیت اور فشاء رکھتا ہے۔ اور دوسرے مصرعے کا پہلا ٹکڑا کلیدی اہمیت کا حامل اور طنزیہ انداز کی غمازی کر رہا ہے: ڈبویا مجھ کو ہونے نے، جس کا مطلب ہے وجود بھی اور اس وجود ذاتی کا شعور بھی۔ غالب نفی ذات پر زور دیتے ہیں، اقبال ادعائے ذات پر۔ نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا، ہمیں امکان و قیاس کی طرف لے جاتا ہے۔ اور اس میں ایک عنصر تشکیک کا بھی ہے۔ جو غالب کے مزاج اور رویے کی چغلی کھاتا ہے۔ دوسرے مصرعے کے دونوں ٹکڑے ایک دوسرے کو متوازن بھی کرتے ہیں اور ایک دوسرے کو تقویت بھی پہنچاتے ہیں۔ استفہام، تشکیک اور شوخی کے عناصر کو باہم کر آمیز کرکے غالب نے جو کچھ کہا ہے اس کی ایک مثال یہ شعر بھی ہے:

پکڑے جاتے ہیں فرشتوں کے لکھے پر ناحق
آدمی کوئی ہمارا دم تحریر بھی تھا؟

یہاں اس مفروضے کو کہ قیامت کے دن انسانوں کا مواخذہ ان کے نامۂ اعمال کے مطابق کیا جائے گا۔ شاعرانہ طنزیہ مقصد کے لئے استعمال کیا گیا ہے۔ اس کے ساتھ یہ احتجاج بھی کیا گیا ہے کہ یہ اعمال نامہ من مانے طور پر ضبط تحریر میں لایا گیا ہے اور اس لئے قابل لحاظ نہیں۔ لفظ "ناحق" استعمال کرکے اس فیصلے کو نہ صرف مشکوک اور مشتبہ قرار دیا گیا ہے بلکہ اسے مسترد بھی کر دیا گیا ہے۔ یہ گویا الوہی انصاف یعنی DIVINE JUSTICE کے بارے میں تشکیک کا رویہ ہے۔ اس کی اور بہت سی مثالیں غالب کے کلام سے دی جا سکتی ہیں اور الوہی انصاف ہی کے خلاف سرتاپا نہیں، بلکہ کراماً کاتبین کی معصومیت اور جانبداری کے خلاف احتجاج کا پہلو بھی اس میں ملتا ہے۔ یعنی الوہیت کے پورے MECHANISM کے خلاف۔

ایک منفرد شعر میں جو ہر لحاظ سے چونکا دینے والا شعر ہے، استفہامیہ لہجہ بھی ہے،

استعجاب بھی اور خیال کی پیچ در پیچ بنت بھی:

لوں وام بخت خفتہ سے ایک خواب خوش ولے
غالب یہ خوف ہے کہ کہاں سے ادا کروں؟

یہاں اگر 'وام' کی جگہ قرض رکھا جائے تو بات نہیں بنے گی'۔ یعنی شعر کے ادبی ڈھانچے میں ناموزنیت در آئے گی۔ مفہوم یہ ہے کہ میری قسمت پر تو مہر لگی ہوئی ہے 'یعنی اگر میں اپنی اس بخت خفتہ سے ایک خوشگوار خواب قرض مانگ بھی لوں تو بہ سبب اس کے کہ یہ بیداری اور خوشگواری قائم رہنے والی نہیں۔ اور اولین اور دائمی کیفیت کی طرف مراجعت لابدی ہے 'تو اس خواب خوش کو واپس کیسے لوٹاؤں گا۔ بہتر یہ ہے کہ میں اس حالت خفتگی اور تاریکی کو اپنے لیے مایۂ حیات جان کر اور اپنی تقدیر کے نوشتے کو اٹل سمجھ کر اس سے مفاہمت کی کوشش میں لگا رہوں اور اپنے لیے کسی خیالی فردوس تعمیر کرنے کی سعی میں اپنے آپ کو نہ الجھاؤں۔ یہاں لفظ خوف' میں امید و بیم کے بے شمار امکانات جمع کر دیئے گئے ہیں'۔ یعنی خواب اور بیداری کی مختلف اور متنوع کیفیتیں جو مسلسل اور پے در پے تجربے کی زد میں آتی رہتی ہیں اور آسکتی ہیں۔ ایک پوری غزل میں جس کا مطلع ہے:

کل کے لیے کر آج نہ خست شراب میں
یہ سوئے ظن ہے ساقیٔ کوثر کے باب میں

اور جس پر استفہام کا گاڑھا رنگ چڑھا ہوا ہے۔ وجود اور عدم کے حقائق پر مختلف اور تیکھے اندازہائے نظر سے روشنی ڈالی گئی ہے۔ یہاں وحدت الوجود اور وحدت الشہود کا مسئلہ بار بار ذہن کو جھنجوڑتا محسوس ہوتا ہے۔ اس میں نئے اور خوبصورت پیکر بھی تراشے گئے ہیں اور حقیقت اور التباس کی شکلیں بھی سامنے آتی ہیں۔ یہ پانچ شعر دیکھئے:

جاں کیوں نکلنے لگتی ہے تن سے دم سماع
گر وہ صدا سمائی ہے چنگ و رباب میں

رو میں ہے رخش عمر، کہاں دیکھیے تھمے
نے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں
اصل شہود و شاہد و مشہود ایک ہے
حیراں ہوں مشاہدہ ہے کس حساب میں
ہے مشتمل نمود صور پر وجود بحر
یاں کیا دھرا ہے قطرہ و موج و حباب میں
ہے غیب غیب جس کو سمجھتے ہیں ہم شہود
ہیں خواب میں ہنوز جو جاگے ہیں خواب میں

آخری اور پانچواں شعر اگرچہ استفہامیہ نہیں ہے، لیکن جو چار سوالات اس سے پہلے قائم کیے گئے ہیں۔ ان کا تتمہ ضرور پیش کرتا ہے۔ پہلے شعر کا پہلا مصرع، ایک سوال ہے جو ایک عینی مشاہدے پر مبنی ہے۔ اس کے پیچھے جو خیال ہے، وہ نفس کی وحدت کا تصور ہے، جو تمام اشیاء میں سرایت کئے ہوئے ہے۔ دوسرے شعر میں رخش عمر کا استعارہ معنویت کا حامل اور افلاطونی پیکر کی یاد تازہ کرتا ہے۔ یہ رخش عمر منہ زور ہے، اور اپنی برق رفتاری کی وجہ سے سوار کے قابو سے باہر ہوا جاتا ہے۔ یہ ایک واضح اور موثر شعری پیکر ہے۔ دوسرا مصرع انسان کی بے بسی پر دال ہے، اور استعارہ ہے زمان و مکاں کی دنیا اور موجودات پر انسان کی گرفت کے کمزور پڑ جانے کا۔ اور اس کا انجام اور منتہا معلوم۔ یہ مصرع دراصل پوری انسانی صورت حال یعنی PREDICAMENT کو بڑے موثر انداز سے سامنے لاتا ہے۔ تیسرے شعر میں مدرک، معروض اور عمل بصیرت، تینوں کی وحدت کی طرف اشارہ کیا گیا ہے اور پھر یہ سوال اٹھایا گیا ہے کہ اس وحدت کے پیش نظر صرف عمل بصیرت کو کس حد تک فیصلہ کن عنصر قرار دیا جا سکتا ہے۔ چوتھے شعر میں قطرہ و موج و حباب وہ موجودات ہیں، جنہیں اصل حقیقت کے مختلف اظلال یا روپ قرار دیا جا سکتا ہے اور یہ فی الاصل کوئی وجودی

حقیقت نہیں رکھتے۔ پانچویں شعر میں شہود سے مراد حضرت حق ہے اور اس تک رسائی غیب محض۔ یہ ہماری کوتاہ اندیشی اور فریب خوردگی کی دلیل ہے کہ ہم حقیقت کی تہ تک پہنچ گئے ہیں۔ الوہی حقیقت اور اس کے اظلال کے درمیان ایک وسیع و عمیق خلیج حائل ہے۔ ہمارا یقین بس ایک طرح کا خواب یا نظر کا دھوکہ ہے۔ اور ہم عارضی احساس بیداری کے باوجود دراصل عالم خواب ہی میں ہیں۔ یہی وہ کیفیت ہے جسے یورپ کے ازمنہ وسطی کے ایک گمنام صوفی نے THE CLOUD OF UNKNOWING کے نام سے تعبیر کیا ہے' جو چاروں طرف سے ہمارا احاطہ کئے ہوئے ہے۔ یہ دوسرا مصرع ایک ایسا خیال افروز پیکر ہے' جو غالب کے علاوہ شاید کہیں اور نہ ملے۔ ایک اور خیال انگیز شعر جس میں سوال قائم کیا گیا ہے' یہ ہے:

رنگ شکستہ گل و لالہ پہ اتنا کیوں ہے
گر چراغان سر رہ گذر باد نہیں

یہ استعارہ ہے ان قوتوں کا جو فنا اور استیصال کی تجسیم ہیں۔ اور سوال یہ ہے کہ موخر الذکر کی غیر موجودگی میں اول الذکر کے انتشار و پراگندگی کو کس شے پر محمول کیا جائے۔

ایک اور غزل جس کا مطلع پوری غزل کے موڈ کو متعین کرتا ہے اس طرح شروع ہوتی ہے:

دائم پڑا ہوا ترے در پر نہیں ہوں میں
خاک ایسی زندگی پہ کہ پتھر نہیں ہوں میں

یہاں تضاد ہے اپنی زندگی' جو نشیب و فراز اور تغیر و تبدل کی آماجگاہ ہے اور ان جمادات کے درمیان جن میں قوت نمو تو نہیں' لیکن جنہیں استداد حاصل ہے۔ یعنی پتھر۔ اول الذکر کو ایک طور سے VEGETABLE EXISTENCE (یہ ترکیب برطانوی شاعر ولیم بلیک نے استعمال کی ہے) کہا جا سکتا ہے۔ پتھر کو' جس کی زندگی قرنوں پر پھیلی ہوئی

ہے، دربار پر پڑے رہنے کا شرف حاصل رہا ہے۔ خاک ایسی زندگی پر' ایک طرح کے تحیر و استعجاب اور لاحاصلی کے احساس اور کلبیت سے مملو ہے۔ اگلے دو شعر استفہامیہ ہیں:

کیوں گردش مدام سے گھبرا نہ جائے دل
انسان ہوں پیالہ و ساغر نہیں ہوں میں

اور

یارب زمانہ مجھ کو مٹاتا ہے کس لئے
لوح جہاں پہ حرف مکرر نہیں ہوں میں

پہلے شعر میں بدیہی طور پر جبریت یعنی DETERMINISM کے خلاف احتجاج ملتا ہے' جو سوال کی شکل میں ہے۔ اور زندگی کے لامتناہی سلسلے کے سیاق و سباق میں ایک طرح کی اکتاہٹ کو ظاہر کر رہا ہے۔ اور دوسرے شعر میں NOTHINGNESS کے اس عمل مسلسل کے خلاف جو انسان کی زندگی کا مقدر ہے۔ اس لئے کہ زندگی ان کے خیال میں اور نطشے کی رائے کے برعکس تکرار کی پابند نہیں ہے۔ ایک اور غزل میں جس کا مطلع یہ خوبصورت اور بصیرت افروز شعر ہے:

سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہوگئیں
خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہوگئیں

یہ خیال کہ ایک کیمیاوی عمل کے ذریعے زیر زمین مدفون صورتیں اپنا حلیہ بدل کر بعض دل کش صورتوں میں نمایاں ہو گئی ہیں'۔ ایک انوکھا خیال ہے۔ اس میں جہاں ایک طرف خاک کی روئیدگی اور قوت نمو کی جانب اشارہ ملتا ہے' وہیں موت اور حیات کی گردش کا اصول بھی بڑی دلفریب صورت میں سامنے لایا گیا ہے۔ اس شعر کا مرکزی خیال عمر خیام کی ایک رباعی اور عربی شاعر ابوالعلا معری کے ایک شعر سے جو صلوٰۃ الدنیا کے عنوان سے اللزومیات' میں موجود ہے سطحی مشابہت رکھتا ہے' خزامی و اقاحی و صفراء و شقارا

و من فوق الثری یصغر لی اجزاء من واوی۔ لیکن غالب کے استفہامیہ شعر کی ندرت اور پرکاری دونوں سے بڑھ کر ہے۔ اس غزل میں ایک دلچسپ استفہامیہ شعر یہ بھی ہے:

وہ نگاہیں کیوں ہوئی جاتی ہیں یارب دل کے پار
جو مری کوتاہی قسمت سے مژگاں ہو گئیں

یہاں کلیدی ترکیب 'کوتاہی قسمت' ہے۔ جو رمز لطیف اس شعر میں پوشیدہ ہے 'وہ نگاہوں کا مژگاں میں تبدیل ہو جانا ہے۔ اور یہ بہ سبب عاشق کی قسمت کے کھوٹا ہونے کے ہے۔ نگاہوں سے نظر باہر کی طرف جاتی ہے' اور مژگاں اس تفاعل سے محروم محض ہیں۔ اصل چیز نگاہوں کا دل میں پیوست ہو جانا ہے' اور اس میں کمی نہیں آئی ہے۔ بہرحال اس شعر میں ایک پہلو اپنی حرماں نصیبی اور تحقیر یعنی BELITTLEMENT کو نمایاں کرتا ہے۔ غالب کی ایک مشہور غزل کا ذکر کرنا یہاں ضروری معلوم ہوتا ہے۔ اور وہ اس شعر سے شروع ہوتی ہے:

دل ہی تو ہے نہ سنگ و خشت درد سے بھر نہ آئے کیوں
روئیں گے ہم ہزار بار کوئی ہمیں ستائے کیوں؟

یہ تمام تر ذاتی واردات کے انکشاف سے عبارت ہے۔ اور اس میں وہی واردات بیان کی گئی ہے۔ جو عاشق اور محبوب کے درمیان تعلق سے علاقہ رکھتی ہے۔ جذبات کے موجزر کو جس تازگی' شوخی اور طنز کے ساتھ اور جن نادر محاکات کے ذریعے معرض اظہار میں لایا گیا ہے وہ اپنی مثال آپ ہے۔ اس دوران ایک شعر فلسفیانہ فکر میں ڈوبا ہوا بھی سامنے آیا ہے اور جیسا کہ پہلے بھی کہا گیا ہے استفہامیہ انداز تکنیک کے عنصر سے منسلک اور مربوط ہے۔ وہ شعر یہ ہے:

قید حیات و بند غم اصل میں دونوں ایک ہیں

موت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے کیوں

بظاہر اس شعر میں کوئی فلسفیانہ نکتہ نہیں لیکن سطح کے نیچے جو امکان ہے وہ یہ کہ موت سے پہلے غم سے نجات پانا ممکن نہیں۔ کہ شعور کا ختم ہو جانا ہی غم سے رہائی دلا سکتا ہے۔ پہلا مصرع ایک طرح کا اولین مفروضہ ہے یعنی حیات اور بند غم لازم و ملزوم ہیں۔ اس مفروضے کو اگر صحیح مان لیا جائے تو نتیجہ لازمی اور مبرم ہے کہ موت ہی کے ذریعے نجات ممکن الحصول ہے۔ بہ الفاظ دیگر موت اور حیات ایک تسلسل کا نام ہیں اور جس شے پر یہ تسلسل قائم ہے یعنی غم، وہ ایک ایسی نفسی کیفیت ہے، جو ان دونوں قطبین کو آپس میں ملاتی ہے۔ جس کے تسلط سے آزاد ہونا ممکن نہیں۔ تا آنکہ انسان ہر طرح کے علائق سے کلیتہً "دست کش نہ ہو جائے۔ دراصل موت ہی سب سے بڑی حتمی محیط اور بیکراں قوت ہے، جس کے خلاف مدافعت اور چارہ جوئی بے سود ہے۔ موت ہی کی آفاقیت اور عالمگیری کا انعکاس اس شعر میں ملتا ہے:

کم ہے فوت فرصت ہستی کا غم کہیں
عمر عزیز صرف عبادت ہی کیوں نہ ہو

کم ہے غم کہیں، ایک سوال ہے اور جواب اس کا اس سوال میں مضمر ہے کہ کیا 'فوت فرصت ہستی' کا غم مٹ سکتا ہے۔ اور اگر نہیں مٹ سکتا تو لذائذ زندگی کو ترک کرنے اور زندگی کو صرف عبادت کرنے سے کیا حاصل کہ نتائج اور حل پہلے ہی سے متعین ہیں۔ ایک پوری غزل جس کا بیشتر تعلق واردات قلبی سے ہے اور جس کا مطلع ہے:

یہ فتنہ آدمی کی خانہ ویرانی کو کیا کم ہے
ہوئے تم دوست جس کے دشمن اس کا آسماں کیوں ہو؟

اس کے فوراً بعد یہ شعر بھی قابل توجہ ہے:

یہی ہے آزمانا تو ستانا کس کو کہتے ہیں

عدو کے ہو لئے جب تم تو میرا امتحاں کیوں ہو؟

پہلے شعر میں یہ "فتنہ" سے مراد ہے فتنہ جفا، جس کا نتیجہ ہے خانہ ویرانی، انتشار و اختلال۔ فتنہ اور آدمی، دونوں ایک طرح کی معصومیت کے حامل ہیں۔ دوست سے مراد ہے فتنہ جفا کو بہ طیب خاطر قبول کرنے والا صبر و تحمل کا پتلا عاشق صادق۔ جس کے لئے اب آسماں یا تقدیر کی مسلط کی ہوئی صعوبتیں کوئی معنی نہیں رکھتیں۔ اگلے شعر میں "آزمانا" اور "ستانا" ہم معنی نہیں ہیں بلکہ "ستانا" آزمانے سے آگے کی منزل ہے۔ عدو سے مراد بدیہی طور پر رقیب روسیاہ ہے اور ہوئے سے مراد توجہ کا مورد ہونا تو ہے ہی، اس میں ایک پہلو اتہام کا بھی نکلتا ہے۔ جب رقیب کو پوری توجہ محبوب کی حاصل ہو گئی، تو عاشق کی مزید آزمائش کی ضرورت کہاں رہی۔ اس شعر میں شکایت بھی ہے ناکامی اور نامرادی کا احساس بھی اور رقیب کے مقابلے میں اپنی بے بضاعتی اور ناقدری کا اعتراف بھی۔ اسی طرح ایک اور شعر جس میں استفہام بھی ہے، ندرت بیان اور جدت ادا بھی، یہ ہے۔

خیال مرگ کب تسکیں دل آزردہ کو بخشے

مرے دام تمنا میں ہے اک صید زبوں وہ بھی

یہاں یہ نکتہ قابل غور ہے کہ خیال مرگ، کو جو ایک غیر مرئی تصور ہے "صید زبوں" کہہ کر ایک مرئی اور ٹھوس شکل میں تبدیل کر دیا گیا ہے۔ خیال مرگ، ان بہت سی تمناؤں میں سے ایک ہے، جو دبی رہیں اور پوری نہ ہو سکیں۔ "صید زبوں" ایک مریل اور لاغر جانور ہی نہیں، بلکہ اس میں ایک اشارہ قربان کیے جانے کی طرف بھی ہے، یعنی خیال مرگ سے تسکین اس لئے حاصل نہ ہو سکی کہ اس میں اتنی اندرونی توانائی نہیں کہ وہ آسودگی کا سبب بن سکے۔ ایک اور نمایاں شعر میں قیاس آرائی جس کی بنیاد موازنے پر ہے یوں کی گئی ہے:

جلوہ زار آتش دوزخ ہمارا دل سہی

فتنہ شور قیامت کس کی آب و گل میں ہے؟

ظاہر ہے کہ اس استفہام میں اپنے اور محبوب کے درمیان نفسی کیفیت کا موازنہ تو کیا ہی گیا ہے' لیکن پہلا مصرع نتیجہ ہے اور دوسرا مصرع سبب' سبب اور نتیجے کے سلسلے میں تقدیم و تاخیر کی یہ توضیعت شاعری میں عموماً جائز قرار دی گئی ہے۔ نتیجے کے ذیل میں دل کی آتش دوزخ کا ذکر کیا کم تھا کہ اس کی جلوہ زاری کا ذکر کرکے احساس میں شدت پیدا کر دی گئی ہے۔ اور فتنہ شور قیامت کو محبوب کی طینت اور سرشت میں پیوست دکھا کر اس کی بھی تشدید کی گئی ہے۔

اب ہم ایک معرکتہ الآرا غزل کی طرف رجوع کرتے ہیں۔ جو سرتاسر استفہام ہے۔ اس کا مطلع ہے:

دل ناداں تجھے ہوا کیا ہے؟
آخر اس درد کی دوا کیا ہے؟

اس غزل کی اہمیت یہ ہے کہ اس میں موجودات کی پوری کائنات کی بابت کچھ کے بارے میں سوالات کھڑے کئے گئے ہیں۔ چار اشعار خاص طور سے قابل توجہ ہیں:

جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود
پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے؟

یہ پری چہرہ لوگ کیسے ہیں؟
غمزہ و عشوہ و ادا کیا ہے؟

شکن زلف عنبریں کیوں ہے؟
نگہ چشم سرمہ سا کیا ہے؟

سبزہ و گل کہاں سے آئے ہیں؟
ابر کیا چیز ہے' ہوا کیا ہے؟

اشعار دو' تین اور چار میں انسانی اور کائناتی حسن کے بارے میں قیاس آرائی کی دعوت دی جا رہی ہے۔ شاعر کی نظریں زمین سے لے کر آسمان تک سرگرداں ہیں۔ حسن کے

دونوں شیشوں دلکش اور دلربا بھی ہیں اور مسحور کن بھی۔ اور اصل سوال یہ ہے کہ وہ حسن اعظم سے 'جنہیں ان کا مبداء کہنا چاہیے' الگ کیسے ہو گئے۔ اور اگر ان کی حقیقت منحصر ہے مبدا کی حقیقت پر تو اس اختلاط تخصیص اور امتیاز کی ضرورت کیا تھی؟ بہ الفاظ دیگر حقیقت مطلقہ اور اس کے ظاہری اشکال اور مظاہر کے درمیان تعلق کی نوعیت کیا ہے؟ تکوین و تخلیق کائنات کی علت غائی کیا ہے؟ یہ وہ سوالات ہیں جو ہمیں غالب کے ہاں پے در پے ملتے اور ذہن کو غور و تامل پر اکساتے ہیں۔ اگرچہ ان کا کوئی قطعی اور مسکت جواب دینا بہت مشکل ہے' لیکن ان سوالات کا اٹھانا قیاس آرائی کے لیے ایک بڑا چیلنج ہے۔ مطلعے کے بعد چار مقامات کا یہ سلسلہ شروع ہوتا ہے اور غزل کے دوسرے شعر میں جو قلبی واردات یا یہ کہئے کہ معاملہ بندی کا شعر ہے:

ہم ہیں مشتاق اور وہ بیزار

یا الٰہی یہ ماجرا کیا ہے

اس کا ایک حد تک اختتام اس شعر میں ملتا ہے

ہم کو ان سے وفا کی ہے امید

جو نہیں جانتے وفا کیا ہے؟

اصل بات تو یہ ہے کہ یہ اشعار معاملہ بندی کے ذیل آتے ہی نہیں۔ پہلے شعر میں ماجرا' کا لفظ دوسرے شعر میں 'وفا' کی نوعیت کے بارے میں استفسار' انسان کے قلب کی گہرائیوں اور پیچ در پیچ تہوں کے بارے میں ایک بنیادی سوال ہے۔ اور ان دو اشعار سے مل جاتا ہے' جن کا ذکر اوپر کیا گیا۔ مختصر طور پر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ پوری غزل کھوج اور تفحص کے جس محور کے گرد گھومتی ہے' وہ خالق کائنات کے بارے میں بھی' عمل تخلیق کے بارے میں بھی اور انسانی قلب کی پیچیدگیوں کے بارے میں بھی ہمارے اندر تجسس کے داعیئے کو بیدار کرتی ہے۔

جیسا کہ اس سے پہلے بھی کہا گیا کہ غالب اشیاء کو جیسی کہ وہ نظر آتی ہیں' بجنسہٖ قبول کرنے کی طرف میلان نہیں رکھتے۔ اس کا ایک سطحی اظہار اشعار میں جگہ جگہ استفہامیہ الفاظ کیوں' اور کس کے لانے سے ہوتا ہے اور لہجے اور قرات کے انداز سے بھی۔ اور کہیں

سنجیدگی اور کہیں کہیں شوخی اور طنز کے رنگ بھی جھلکتے نظر آتے ہیں' اور بعض جگہ گفتگو کے قرینے کا غیر رسمی پن یعنی' INFORMALITY بھی اس کی لذت کو بڑھا دیتی ہے۔ وہ مظاہر کے اندرون میں داخل ہونے کا قاری سے مطالبہ کرتے ہیں۔ لیکن اس پر کوئی فیصلہ صادر نہیں کرنا چاہتے۔ ان کا منشاء صرف یہ معلوم ہوتا ہے کہ ہم مظاہر کے پس پشت محرکات کا پتہ لگانے کی کوشش کی طرف اپنے آپ کو آمادہ کریں۔ استفہام میں بیشتر تکنیک کا عنصر شامل ہوتا ہے۔ اور تحیر و استعجاب کا بھی۔ اس سے یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ ہم کسی قبول شدہ مفروضے سے چل کر نتائج کا استنباط نہیں کرنا چاہتے۔ بلکہ یہ دیکھنا چاہتے ہیں کہ مقدمات کی منطق ہمیں کہاں لے جا رہی ہے اور تکنیک سے چل کر یقین کی منزل تک پہنچنے کے لئے ہمیں کن کن مراحل سے گذرنا ہے۔ سوالات کا حتمی اور قطعی جواب دینا تو شاید انسان کے بس کی بات نہیں۔ استفہامیہ کا یہ طریقہ انسانی فکر کی تاریخ میں دراصل سقراط سے شروع ہوتا ہے۔ جو اس طرح کی QUESTIONING کو صداقت تک پہنچنے کا واحد طریقہ جانتا تھا۔ کیونکہ اس کا خیال تھا کہ مفروضہ مسلمات پر سوالیہ نشان قائم کرکے اور انہیں ہر ہر پہلو سے جانچ کر ہی ہم اصل حقیقت تک رسائی حاصل کر سکتے ہیں اور ان نتائج تک پہنچ سکتے ہیں جو قرین صحت کے جا سکتے ہیں۔ غالب کے ہاں استفہام کے دو انداز نظر آتے ہیں۔ ایک سطح تو ان معاملات کی ہے' جن کا تعلق عاشق اور محبوب کے درمیان مراسم اور تعامل سے ہے۔ یہاں بھی غالب کے انداز بیان کی شوخی اور طراری اور ذکاوت اور تکنیک کے مختلف رنگ سامنے آتے ہیں۔ ان کے ہاں عاشق کوئی منفعل قسم کا انسان نہیں ہے بلکہ وہ ایک بیدار مغز اور باشعور کردار ہے اور وہ جذبات حسن و عشق کو بھی متشککانہ انداز سے دیکھتا اور پرکھتا ہے' اور دوسری مابعد الطبیعاتی سطح ہے' یعنی جہاں تخلیق کائنات اور خود حقیقت مطلقہ کے بارے میں یا یہ کہئے کہ انسان اور ماورائے کائنات حقیقت کے مابین تعامل پر وہ غور و فکر کرتے نظر آتے ہیں۔ دونوں سطحوں پر وہ معلوم اور مفروض سے نامعلوم اور ماورا کی طرف جادہ پیمائی کرتے ہیں اور استفہامیہ انداز گفتگو تفتیش اور انکشاف کے عمل میں ان کے لئے محدود معاون ثابت ہوتا ہے۔

غالب کی تشکیک

اس امر کی طرف بارہا اشارہ کیا جا چکا ہے کہ غالب ایک توانا متجسس اور بیدار ذہن رکھتے ہیں، جو غور و فکر کی طرف مائل ہے، اس کا شاخسانہ وہ محقق اور استدلالی انداز بیان ہے، جو ان کی شاعری میں از اول تا آخر نظر آتا ہے۔ وہ تعہد یعنی Commitment کے شاعر نہیں ہیں بلکہ تفتیش اور تفحص کے شاعر ہیں۔ وہ حقائق کو بجنسہ قبول کرنے کی طرف میلان نہیں رکھتے بلکہ ان کے اندرون میں غوطہ زنی کرکے انہیں از سر نو دیکھنا اور پہچاننا چاہتے ہیں۔ اس عمل کے دوران اور اسی سبب ان کے دل میں تشکیک کے کانٹے چبھنے لگتے ہیں۔ وہ مقدمات اور مفروضات ما قبل کا اپنے نقطہ نظر سے جائزہ لینا چاہتے ہیں۔ اس میں شبہ نہیں کہ غالب نے اس فلسفیانہ تشکیک کو اپنے دل و دماغ میں رچا بسا رکھا تھا جو ان تک ایک ذہنی ورثے کے طور پر پہنچی تھی۔ نو افلاطونی فلسفے کے اثرات سے بھی ان کا سابقہ رہا تھا۔ لیکن وہ ان سے بہت دیر تک مطمئن نہیں رہ سکے۔ مسلمانوں کی فلسفیانہ روایت میں ان کا عمل دخل عرصے تک رہا۔ غزل بنیادی طور پر موضوعیت کی شاعری ہے۔ اس میں تخیل اور تعقل کی جو کار فرمائی غالب کے ہاں نظر آتی ہے، وہ دوسرے غزل گو شعراء کے ہاں بہ استثنا اقبال، نایاب نہیں تو کمیاب ضرور ہے۔ غزل کی شاعری پر ایک فرسودہ اور پامال سا اعتراض جو

اکثر کیا جاتا ہے۔ وہ یہ کہ اس میں بیشتر پیش پا افتادہ مضامین اور جذبات کی تھکا دینے والی تکرار ملتی ہے۔ اس میں حسن و عشق کے روایتی موضوعات کے علاوہ ایسے محرکات نہیں ملتے، جن سے زندگی کی وسعت، ہمہ گیری اور تنوع کی خبر ملے۔ اس میں عشق و عاشقی ہی کے چوچلے گھوم پھر کر ہر طرف نظر آتے ہیں۔ یہ اعتراضات بڑی حد تک بے بنیاد ہیں اور کوئی معقول وجہ جواز نہیں رکھتے۔ اول تو حسن و عشق کے تجربات کو ناگوں اور ان کے اظہار کی نت نئی راہیں اور نت نئے طور طریقے ہیں کہ یہ ایک بنیادی اور عالمگیر جذبہ ہے۔ غالب کے ہاں جو امر غور طلب ہے وہ یہ کہ یہ صرف حسن و عشق کی شاعری نہیں، بلکہ اس میں وہ عنصر بھی ہے جسے ماورائے حسن و عشق کہا جا سکتا ہے۔ غالب نے یہ کہہ کر کہ "بنتی نہیں ہے بادہ و ساغر کہے بغیر" ایک طرف غزل کی شاعری کی رمزیت کی طرف اشارہ کیا ہے اور دوسری جانب یہ بھی جتلا دیا ہے کہ اس رمزیت اور ایمائیت کے پردے میں انہوں نے بعض حقائق کو آگہی اور بصیرت کے ساتھ آشکار کیا ہے۔ متداول دیوان کی پہلی ہی غزل کے اشعار ایک سے زیادہ حیثیتوں سے ہماری توجہ کو اپنی جانب کھینچتے ہیں۔

نقش فریادی ہے کس کی شوخیٔ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکر تصویر کا

کاو کاو سخت جانی ہائے تنہائی نہ پوچھ
صبح کرنا شام کا لانا ہے جوئے شیر کا

آگہی دام شنیدن جس قدر چاہے بچھائے
مدعا عنقا ہے اپنے عالم تقریر کا

یہاں پہلا شعر استفہامیہ ہے اور تکوین و تخلیق کائنات کے بارے میں ایک بنیادی استفسار کو سامنے لا کھڑا کرتا ہے اور حیرت و استعجاب کے واقعے کو بھی جس سے تشکیک کا عنصر وابستہ ہے۔ دوسرے شعر میں ایک مسلسل اور مستقل ذہنی عمل کو سامنے لایا گیا ہے جو اس

عقدے کو حل کرنے کے لئے درکار ہے۔ جس کی طرف اشارہ پہلے شعر میں گزر چکا ہے۔ اس میں تنہائی اور استغراق کے عناصر ملوث ہیں۔ جو تکنیک سے یقین کی منزل تک پہنچنے کے لیے لابدی ہیں۔ لیکن نتیجہ اس کاوش ذہنی کا معلوم۔ اس کا انکشار تیسرے شعر میں برملا اور بلا تامل کیا گیا ہے۔ لفظ عنقا سے جو ایک اسطوری پرندہ ہے۔ اس بے حاصلی کا ظاہر کرنا مقصود ہے' جو اس ریاضت ذہنی کے اختتام پر نمایاں ہوتی ہے۔ ان تینوں اشعار میں جو امر غور طلب ہے وہ وہی ہے جسے بعد میں فانی نے اس طرح ادا کیا۔

اک معمہ ہے سمجھنے کا نہ سمجھانے کا
زندگی کاہے کو ہے اک خواب ہے دیوانے کا

غالب کا لہجہ زیادہ مرتکز اور گٹھا ہوا ہے اور اس میں جو محاکات استعمال کئے گئے ہیں ان کا دائرہ کار بہت وسیع ہے' اس سے انسانی زندگی کی سریت یعنی Mystery پر روشنی پڑتی ہے۔ اس سریت کو آشکار کرنے کے لئے کامل توجہ اور استغراق اور نتیجہ" تکنیک اور بے یقینی کے عناصر ابھر کر سطح پر نظر آنے لگتے ہیں۔ اور ذہن کو برابر ایک طرح کے خلفشار میں مبتلا رکھتے ہیں۔ بہ الفاظ دیگر جس رمز بلیغ یا تلمیح سے فائدہ اٹھایا گیا ہے اس کا مقصد انسانی صورت حال کی پیچیدگی کو تخیل کی آنکھ کے سامنے بے نقاب کرتا ہے۔ اب ان چار اشعار پر غور کیجئے جو بلا کسی ترتیب کے مختلف سیاق و سباق میں کلام غالب میں وارد ہوئے ہیں :

جس بزم میں تو ناز سے گفتار میں آوے
جاں کالبد صورت دیوار میں آوے

اصل شہود و شاہد و مشہود ایک ہے
حیراں ہوں پھر مشاہدہ ہے کس حساب میں

بیضہ آسا ننگِ بال و پر ہے یہ کنجِ قفس
از سرِ نو زندگی ہو گر رہا ہو جائیے

سیاہی جیسے گر جاوے دمِ تحریر کاغذ پر
مری قسمت میں یوں تصویر ہے شب ہائے ہجراں کی

پہلے شعر کے مصرع ثانی میں جان یا جسم کا قالبِ صورتِ دیوار میں آنا' ایک انتہائی تشویشناک صورت حال سے ہمیں دوچار کرتا ہے۔ جسے غالب نے بعض دوسری جگہوں پر دیوانگی سے بھی تعبیر کیا ہے دوسرے شعر کے مصرع ثانی میں حیرانی' یا بے خبری یا تکنیک کا سرچشمہ یہ خیال ہے کہ اگر بصیرت' مشاہد اور مشاہدے کا تعین فی الاصل ایک ہی ہے تو پھر شہادت کا الگ سے تمیز کیا جانا کیا معنی رکھتا ہے؟ تیسرے شعر میں یہ تصور ابھرتا ہے کہ اگر کنجِ قفس بے بال و پر ہے' یعنی زندگی کے احوال بے اصل ہیں تو ان سے رہائی حاصل کرنے کے بعد ہی انسان کی تخلیقی قوتوں کے اظہار کی گنجائش نکل سکتی ہے۔ کاغذ پر دمِ تحریر سیاہی گر جانے سے جو انتشار اور گندگی کی صورت پیدا ہو سکتی ہے وہی دراصل ان لمحات کا مقدر ہے جو اپنے منبع اور تعین سے جدا ہو جانے پر انسانی صورتِ حال کی زائیدہ ہے۔ اسی سے ملتا جلتا پیکر جو انتشار اور پراگندگی کو ایک خارجی صورت بخشتا ہے اور جو غالب نے کئی بار استعمال کیا ہے کاغذ آتش زدہ ہے۔ ان چاروں اشعار کے مابین جو زیریں علاقہ ہے وہ وجودِ ہنگامی اور وجودِ حقیقی کے درمیان ہے اور اس کا عدم تعین شک و شبہے کو جنم دیتا ہے کہ یہاں کوئی شے متعین' ٹھوس ہوئی اور منضبط نظر نہیں آتی۔ اس خیال کو ایک غزل کے مطلع میں اس طرح ادا کیا ہے :

نہ تھا کچھ تو خدا تھا' کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا
ڈبویا مجھ کو ہونے نے نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا

خدا سے مراد پہلے مصرع میں وہی حالت کونین ہے' جسے جرمن وجودی فلسفی کارل یاسپرز نے

Existenz کے نام سے موسوم کیا ہے کہ آغاز کار میں صرف یہی ہستی تھی۔ اسے آپ واجب الوجوب کہہ لیجئے۔ اور 'دنیا مجھ کو ہونے نے' سے مراد ہے وہ اکائی جو صرف وجود زمانی و مکانی یعنی Existence کے مرادف ہے۔ یعنی اول الذکر لازمانی اور لا مکانی ہے اور موخر الذکر ذات بے ہمتا کے مقابل تعدد و کثرت کے تابع۔ وجود کا مسئلہ غالب کے لیے بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ اور اس ضمن میں انسانی فکر میں جو الجھاوے پیدا ہوتے ہیں وہ فی الفور ایک طرح کی تشکیک کو جنم دیتے ہیں۔

غالب کی ایک بہت ہی مشہور و معروف غزل کے مندرجہ ذیل اشعار قابل غور ہیں :

بازیچۂ اطفال ہے دنیا مرے آگے
ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے
جز نام نہیں صورت عالم مجھے منظور
جز وہم نہیں ہستیٔ اشیا مرے آگے
اک کھیل ہے اورنگ سلیماں مرے نزدیک
اک بات ہے اعجاز مسیحا مرے آگے

یہاں یہ امر قابل تامل ہے کہ اگرچہ پہلے دو اشعار میں ایک طرح کی ترنگ' بلند آہنگی اور ادعائے خودی کی جھنکار سنائی پڑتی ہے لیکن جز نام' اور جز وہم کی ترکیبوں سے تشکیک کا اظہار واضح طور پر ہو رہا ہے۔ غالب یہاں بے ہمہ اور باہمہ نظر آتے ہیں اور وہ حقیقت جس پر ہمارے تمام اعمال و افکار کی بنیاد قائم ہے۔ محسوس اور ٹھوس یعنی Tangible معلوم نہیں ہوتی۔ غالب کے ہاں بالعموم "مگر" بمعنی شاید اور لفظ گویا کا استعمال ہمیں ان کے ہاں تشکیک کے رویے کا اشارہ فراہم کرتا ہے۔ یہاں تشکیل بیان اور ہنرمندی کے ساتھ مفہوم کی ترسیل ان کے لیے آسان ہو جاتی ہے۔ اسی سے ملا جلا رویہ کلیت یعنی

Cynicism کا ہے جو عدم تیقن سے پیدا ہوتا ہے اور اس کی بنیاد استفسار پر ہے یعنی جب ذہن معلوم حقیقت کے پس پشت محرکات کی کھوج کا کام اپنے ذمے لیتا ہے' تو نظروں کے روبرو اس کے ایسے پہلو سامنے آتے ہیں جو تشفی بخش جواب چاہتے ہیں اور جب یہ دستیاب نہیں ہوتے تو ذہن کو گوکے دھندلکے سے غبار آلود ہو جاتا ہے اور ایقان کے دروازے بند ہو جاتے ہیں۔

سطور ما قبل میں وجود حقیقی یا وجود مطلق یعنی Existenz اور وجود ظلی یا اعتباری یعنی Existence کے مابین خلیج کی طرف اشارہ کیا گیا تھا۔ خلیج کا یہ احساس اور شعور تشکیک کو جنم دیتا ہے اور اسی کے بطن سے وہ خوف یا دہشت پیدا ہوتی ہے جسے جدید اصطلاح میں Dread کہا گیا ہے۔ یہ ایک غیرذاتی کیفیت ہے جس کو کوئی دور دور تعلق عدم تحفظ سے نہیں ہے۔ اسے ماورائیت سے ہم آہنگ اور ہم رشتہ بھی تصور کیا گیا ہے اور اس کی ترسیل کے لیے جو علائم استعمال کئے گئے ہیں ان میں خفتگان کا لفظ بڑی اہمیت رکھتا ہے اور افعی کا لفظ بھی کہ دونوں سے ایک واحد کیفیت وابستہ ہے۔ جس میں مسرت بھی مضمر ہے اور ایک طرح کا خوف وہراس بھی اور یہ دونوں مجتمع ہوتے ہیں۔ تشکیک پر اور عدم یقین پر۔ باعث استعجاب ہے یہ امر کہ غالب کے ہاں یہ اسطوری محرکات کہاں سے در آئے اور ان کی تخلیقی ظفانت نے کس طرح ان کی تقلیب گری کی۔ مثلاً ایک غزل کے یہ اشعار مقطع کے سوا دیکھئے :

باغ پا کر خفقانی یہ ڈراتا ہے مجھے
سایۂ شاخ گل افعی نظر آتا ہے مجھے

جوہر تیغ بہ سر چشمہ دیگر معلوم
ہوں میں وہ سبزہ کہ زہراب اگاتا ہے مجھے

مدعا محو تماشائے شکست دل ہے
آئینہ خانہ میں کوئی لئے جاتا ہے مجھے

بلکہ سرمایہ یک عالم و عالم کف خاک
آسماں بیضۂ قمری نظر آتا ہے مجھے

پہلے دو اشعار میں اپنی کیفیت ذہنی کو خفقانی قرار دے کر حجت قائم کی ہے۔ اس ڈر اور خوف پر جو کائنات مظاہر انسانی شخصیت میں پیدا کرتی ہے اور اس کا یہ اثر ہے کہ شاخِ گل افعی کی صورت دھار لیتی ہے۔ دوسرے شعر کے پہلے مصرعے میں جو ہر تیغ کا دو سرا سرچشمہ متعین کرنے کی ضرورت کا احساس دلایا ہے اور دوسرے مصرعے میں اس بات کی طرف اشارہ مقصود ہے کہ زہراب رگ و پے میں سرایت کر چکا ہے۔ یعنی نہ صرف کائنات فطرت بلکہ انفرادی ذات میں بھی یہ زہر سرایت کئے ہوئے ہے۔ ہر وہ شے جو آئینے میں منعکس نظر آتی ہے اس کی صورت متعین اور وحدت یافتہ اکائی کی نہیں بلکہ منتشر اور غیر مربوط اجزا کی سی ہے اور شکست ذات کی نظارگی ہی دراصل مطلوب و مقصود ہے۔ اسی سے یہ مسئلہ بھی ابھرتا ہے کہ ہم وحدت کے روبرو ہیں یا تعدد و کثرت کے۔ چوتھے اور آخری شعر کے پہلے مصرعے میں پوری کائنات ہلانے سے مملو نظر آتی ہے کہ یہی اس کا سرمایہ کل ہے۔ اور یہ عالم بھی ایسی مٹی سے تعبیر کیا گیا ہے جسے کف دست میں لیا جا سکتا ہے اور پھر یہی نہیں کہ وہ مشت خاک کے برابر ہے بلکہ وہ آسمان بھی جو اس کا احاطہ کئے ہوئے ہے یا جسے اس کا چھتر کہا جا سکتا ہے۔ بیضۂ قمری سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتا۔ جس کی کم و قعتی اور بے بضاعتی کسی تعریف کی محتاج نہیں۔ کہ یہ بجائے خود ظاہر اور عیاں ہے۔ مشاہدے اور تصور کی یہ ساری اکائیاں خلقت کائنات کے بارے میں ان تمام مفروضات کے پس منظر میں اس ذہنی پس و پیش اور تذبذب اور تشکیک کو راہ دیتی ہیں جو اب تک انسانی ظن و تخمین کے لئے بہت بڑے سہارے تھے۔ ایسا لگتا ہے کہ یہ سارا تام جھام ایک طرح کی Randomness کے تابع ہے اور یہ احساس بہت جاں گسل اور تشویشناک معلوم ہوتا ہے۔ اسی جذبے اور احساس کا اظہار اور انکشاف ایک منفرد شعر میں اس طرح کیا ہے۔

محفلیں برہم کرے ہے گنجفہ بازِ خیال
ہیں ورق گردانیِ نیرنگِ یک بت خانہ ہم

اگر پوری حیات و کائنات اور اس کے مظاہر اس Randomness کا شکار ہیں جو گنجفہ بازِ خیال کا کرشمہ ہے تو یقین اور امید کے لیے بنیاد کہاں سے میسر آئے گی؟

اوپر یہ اشارہ کیا گیا ہے کہ تکنیک کا انحصار لسانی سطح پر مگر یعنی شاید اور گویا کے الفاظ سے صرف ہوتا ہے۔ اگرچہ ہر موقع پر ایسا نہیں ہوا ہے۔ اس سے قبل اس نوع کے بعض اشعار پر سرسری بحث گزری۔ ان پر مستزاد ان اشعار کے تیور دیکھیے :

جز قیس اور کوئی نہ آیا بروئے کار
صحرا مگر بہ تنگیِ چشمِ حسود تھا

تھا زندگی میں موت کا کھٹکا لگا ہوا
اڑنے سے پیشتر بھی مرا رنگ زرد تھا

دکھلاؤں گا تماشا دی اگر فرصت زمانے نے
مرا ہر داغِ دل اک تخم ہے سروِ چراغاں کا

سراپا رہنِ عشق و ناگزیرِ الفتِ ہستی
عبادت برق کی کرتا ہوں اور افسوس حاصل کا

مقدم سیلاب سے دل کیا نشاط آہنگ ہے
خانۂ عاشق مگر سازِ صدائے آب تھا

پھر ترے کوچے کو جاتا ہے خیال
دل گم گشتہ مگر یاد آیا

پکڑے جاتے ہیں فرشتوں کے لکھے پر ناحق
آدمی کوئی ہمارا دم تحریر بھی تھا

لوں وام بخت خفتہ سے یک خواب خوش و لے
غالب یہ خوف ہے کہ کہاں سے ادا کروں

تا کجا اے آگہی' رنگ تماشا باختن
چشم وا گردیدہ آغوش وداع جلوہ ہے

ان تمام اشعار میں معلوم اور موجود حقیقتوں کے بارے میں غالب کا رویہ تکنیک کا رویہ ہے جو انھیں الٹ پلٹ کرنے اور انھیں کھنگھالنے سے وجود میں آتا ہے۔ پہلے شعر میں صحرا مگر بہ تنگی چشم حسود تھا' دوسرے میں زندگی میں موت کا کھٹکا لگا ہوا' جو ایک نفسی کیفیت اور عدم یقین کی غمازی کرتا ہے' ہر داغ دل کا سروچراغاں کا تخم ہونا' ہمتی کی عبادت کرنا اور بے حاصلی کا افسوس کرنا' خانۂ عاشق کا ساز صدائے بے آب ہونا' دل گم گشتہ کا خیال آنا' فرشتوں کے لکھے جانے پر قابل مواخذہ ٹھہرایا جانا' بخت خفتہ سے خواب خوش کا قرض لینا اور اسے لوٹائے جانے یا قرض کی ادائگی میں عدم استطاعت کا تجربہ' آگہی کا غیر معینہ مدت تک رنگ تماشا دیکھنا۔ یہ سب نفسی کیفیتیں ہیں جن کا تعلق بدلتے ہوئے نیاسی منظرنامے سے نہیں ہے۔

بلاشبہ غدر ۱۸۵۷ء کے ہنگامے اور اس سے ماقبل اور مابعد حالات و حوادث بلکہ اس پوری رستاخیز نے بھی جس کا نظارہ غالب نے اپنے دور میں بہ چشم نم کیا تھا۔ غالب کے عزم ویقین و ایمان اور یکسوئی کو ناقابل بیان صدمہ پہنچایا اور وہ کھلی آنکھوں سے دیکھ رہے تھے کہ جن اقدار پر زندگی' اب تک منحصر تھی وہ متزلزل ہو رہی ہیں۔ اور یہ تزلزل ان کے دماغ اور اعصاب کو متاثر کئے بغیر نہیں رہا۔ مغلیہ سلطنت اور تہذیب کی بساط الٹ رہی تھی اور ایک نیا نظام اور اس سے پیوستہ اقدار ان کی جگہ لے رہی تھیں لیکن دراصل غالب کا ذہن صرف یہیں تک محدود نہیں تھا۔ ان کا ذہن سیاسی حقائق سے زیادہ فکری اور نفسیاتی حقائق سے سروکار رکھتا تھا۔ تشکیک اور کلیت کا اظہار جیسا کہ اس سے قبل بھی اشارہ کیا گیا کہ دونوں متلازم ہیں' ان کے ہاں جگہ جگہ ملتا ہے اور یہ ان کے استفہامیہ لہجے میں بھی نمایاں جھلکتا ہے۔ سوالات کا قائم کرنا منطقی طریق کار ہے' جس کا آغاز انسانی فکر کی تاریخ میں سقراط کے واسطے سے ہوا۔ اس کا خیال تھا کہ اشیاء کی ماہیت تک پہنچنے کا صرف ایک ہی وسیلہ ہے وہ یہ کہ ہم تفتیش کی عادت ڈالیں' اگر تفتیش کی اہمیت کا ہمیں احساس ہو تو ہم اپنے گرد وپیش موجود اشیاء پر ایک تنقیدی نگاہ ڈالے بغیر نہیں رہ سکتے۔ اور جب تنقیدی نگاہ ڈالیں گے تو اس کا لازمی نتیجہ چاہے حتمی نتائج تک رسائی کی صورت میں نہ نکلے اور نکل بھی نہیں سکتا۔ لیکن خود استفسار کی عادت ہمیں مسلمہ عقائد اور مفروضات پر نظر ثانی کرنے پر مجبور کرے گی اور اس سے نئے نتائج کے استنباط کی راہ کھلے گی۔ اوپر جو کچھ کہا گیا اس سے غالب کے سیاسی اور سماجی شعور کی اہمیت کو کم کرکے دکھانا مقصود نہیں ہے۔ لیکن یہ واقعہ ہے کہ غالب کے خلقی مزاج کا یہ تقاضا تھا کہ وہ خارجی محرکات کے ماسوا انسان کی سائیکی کا مطالعہ کرکے اس کے تضادات کو نمایاں کریں۔

اس سلسلے میں ایک پوری معروف غزل جس کا مطلع ہے :

دل ناداں تجھے ہوا کیا ہے؟
آخر اس درد کی دوا کیا ہے؟

توجہ کو اپنی جانب منعطف کراتی ہے۔ یہ ایک سراسر استفہامیہ خطاب ہے اور اس استفہام کا جواب ہے بے خبری اور تعلیم کی غیر موجودگی۔ اس پوری غزل پر ایک متفکرانہ موڈ چھایا ہوا ہے اور یہ ہمارے ذہن کو اس متشکک رویے میں لے جاتی ہے جو غالب کا حاوی رویہ ہے یعنی رنگ تماشا باختن آپ خاص طور سے ان چار اشعار کو دیکھئے :

جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود
پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے؟
یہ پری چہرہ لوگ کیسے ہیں؟
غمزہ و عشوہ و ادا کیا ہے؟
شکن زلف عنبریں کیوں ہے؟
نگہ چشم سرمہ سا کیا ہے؟
سبزہ و گل کہاں سے آئے ہیں؟
ابر کیا چیز ہے؟ ہوا کیا ہے؟

یہ غزل لوٹتے بدلتے تغیر پذیر یعنی **Fluctuating** موڈ کی غزل ہے بظاہر ایسا لگتا ہے کہ اس کا تعلق جذبوں کے اتار چڑھاؤ سے ہے اور اس میں واردات قلبی کا بیان ہے۔ جنہیں بڑی حد تک تنظیم شدہ انداز میں ایک حد تک لاتعلقی کے ساتھ سامنے لایا گیا ہے۔ لیکن دراصل ایسا نہیں ہے۔ یہ سوالات حسن کے معروض کے بارے میں بھی ہیں اور مظاہر کی کائنات کے بارے میں بھی۔ بلکہ یہ کہنا چاہئے کہ تخلیق کے پورے عمل کے بارے میں متکلم کی کوشش اندر اور باہر کی دنیاؤں کی پرتیں اٹھا کر حقیقت سے آنکھیں چار کرنے سے عبارت ہے۔ یہ سعی وجہد ایک نوع کی تکنیک کی غمازی کرتی ہے کیونکہ پہلے سے کسی شے یا شخص کے بارے میں اگر ہم بعض مفروضات میں یقین کے ساتھ اپنے سفر کا آغاز کریں تو تفتیش

و تخمص کی ضرورت ہی باقی نہیں رہتی۔ یہ الفاظ دیگر تکنیک سے یقین تک کا سفر دشوار گزار بھی ہے اور صبر اور حزم و احتیاط کا متقاضی بھی۔ اس غزل میں ایک طرح کا تسلسل بھی پایا جاتا ہے لیکن وہ محض بیانیہ کا تسلسل نہیں ہے بلکہ یہ کہنا زیادہ صحیح ہو گا کہ جو سوال ذہن کے دروازے پر دستک دیتے رہتے ہیں۔ انھیں طرح طرح سے دہرایا گیا ہے۔ ان میں ایک طرح کا اصراری زور اور تاثر پایا جاتا ہے اور یہ متفکرانہ سروکار کی غمازی کرتا ہے۔ چونکہ کوئی حتمی جواب دستیاب نہیں۔ اس لیے غالب کی ذہنی تکنیک برقرار رہتی ہے۔ چنانچہ یہ کہا گیا ہے اور یہ بڑی حد تک صحیح بھی ہے کہ سوالات کا کھڑا کر دینا اپنی جگہ اہم تر شے ہے بہ نسبت ایقان تک رسائی کے۔ جیسا کہ اس سے قبل بھی کہا گیا' غالب کے ہاں وجود معنوی یعنی Existenz کا تصور بھی ہے اور وجود تمثی یعنی Existence کا بھی' خوف یا Dread کا تصور بھی ملتا ہے اور ظن و تخمین سے ماورا ہو جانے کی خواہش بھی اپنی جلوہ نمائی کرتی ہے۔ ان کے ہاں انسان اور فطری کائنات کے مظاہر کے پس پشت جو محرکات کار فرما ہیں ان کا کھوج لگانے کی آرزومندی بھی ملتی ہے اور جذبے کی نیرنگیوں سے دلچسپی بھی۔ غالب نے اپنے مخطوط میں اپنے موحد ہونے کا اعلان و اظہار کیا ہے۔ لیکن یہ ایک Face-Saving Device سے شاید کچھ زیادہ نہیں۔ کیونکہ وہ اپنی ذہانت اور جبلتوں کے اعتبار سے متشکک ہیں۔ وہ آدمی کو محشر خیال بھی سمجھتے ہیں' جو جلوہ ان کے روبرو ہے اسے بصیرت کی گرفت میں لانے کا فقدان بھی ان کے پیش نظر ہے۔ وہ ہر حلقہ زنجیر یعنی انسانی زندگی کے ہر پہلو کو موئے آتش دیدہ قرار دیتے ہیں' انھیں انسانی زندگی ایک دفتر امکان نظر آتی ہے۔ کثافت کے بغیر لطافت اپنی جلوہ آرائی نہیں کر سکتی۔ زندگی کے لیے کاغذ آتش زدہ کا پیکر جگہ جگہ ملتا ہے۔ ان کے وسعت سے خانہ جنوں میں "کہ گردوں ایک خاک پا انداز سے زیادہ نہیں۔ یہاں زندگی بازیگری بزم ایک رقص شرر سے بڑھ کر نہیں۔ یعنی نہایت درجے بے اعتباری ہے۔ یہاں تک کہ ہماری ہستی خود اپنی فنا پر دلیل ہے۔ یہاں موجودات کی دنیا

بھی اور وحشت امکاں بھی ایک نقش پا سے فزوں تر نہیں۔ یہاں رفتار کا ہر قدم دوری منزل کو نمایاں کرتا ہے۔ بہ الفاظ دیگر یہ پورا عالم غبار وحشت مجنوں سے اٹا ہوا ہے اور پوری کائنات حلقۂ دام خیال سے زیادہ نہیں اور یہی بنیادی حقائق ان کی عدم تکمیل کے شعور کو پختہ کرتے ہیں۔ غالب کی غزلوں میں آگہی' آئینہ' تماشا' حیرت' وحشت اور جنوں جیسے علائم بڑی اہمیت کے حامل ہیں۔ مختصرا" اگر یہ کہا جائے کہ غالب کی شاعری میں ہمیں دو مختلف اور متضاد Frames Of Reference ملتے ہیں۔ ایک وہ جس کا تعلق حسی کائنات اور جذبات کی زندگی سے ہے۔ اور دوسرا وہ جو اس سے ماورا ہے اور جس کا تمام تر واسطہ وجود یعنی Being سے ہے۔ تو یہ غالبا قرین قیاس ہوگا اور ان دونوں کے درمیان جو خلیج حائل ہے' وہی ان کی تکنیک کا مرجع اور ماخذ ہے۔

غالب کی شاعری میں شعلے کا رمز

تقریباً ہر منفرد اور ممتاز شاعر کے ہاں کوئی نہ کوئی بنیادی پیکر یا پیکروں کا نظام برابر مستعمل ہوتا ہے۔ جس سے اس کے مزاج اور ادراک کے بارے میں ایک اندازہ قائم کیا جاسکتا ہے۔ اقبال کے ہاں بالعموم حرکی پیکروں کی فراوانی ہے اور اس سے یہ قیاس کیا جاسکتا ہے کہ ان کے ہاں حرکیت اور توانائیت کے عناصر قابل لحاظ ہیں۔ یہ عناصر نہ صرف ان کے مزاج کی غمازی کرتے ہیں بلکہ ان کی فکر کی نوعیت کو بھی واضح کرتے ہیں۔ غالب کے ہاں اس کے برعکس بصری پیکر بہت نمایاں ہیں۔ نسخۂ حمیدیہ اور متداول دیوان دونوں میں ایسی غزلیں بہ کثرت موجود ہیں، جن میں یہ پیکر تواتر کے ساتھ استعمال کئے گئے ہیں۔ یہاں رنگوں اور خوشبوؤں کا ایک بہارستان ہے جو ہر چہار طرف ہمیں حواس کی زد پر رکھتا ہے جب ہم بعض عناصر پر مبنی مخصوص پیکروں کا ذکر کرتے ہیں تو اس سے مراد یہی ہوتی ہے کہ اور دوسرے پیکر جو ان سے مختلف حواس سے منسلک ہیں، موجود نہیں ہیں۔ شاعری میں حواسی علامات کو نمایاں کرنے کے لئے سب ہی طرح کے پیکروں سے کام لیا جاتا ہے غالب کے ہاں حواسی علامات میں ایک تعقلی عنصر بھی شامل نظر آتا ہے اور بعض اوقات ایسا بھی ہوتا ہے کہ بغیر حسی پیکروں کے سہارے بھی بڑی شاعری کی تخلیق ممکن ہوتی ہے۔ ایسے مواقع پر

تصورات ایسی توانائی رکھتے ہیں کہ وہ حسی پیکروں پر تکیہ کئے بغیر شعر کا جادو جگا سکتے ہیں۔ ایسی مثالیں اقبال کے ہاں بھی ہیں اور برطانوی شاعروں میں مارول اور ایلیٹ کے ہاں بھی۔ بعض شاعروں کے ہاں محاورے کے موزوں اور برمحل استعمال میں ہنرمندی کے ساتھ کام لیا گیا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ شاعری فی الاصل بڑی متنوع تخلیق ہے اور اس کے شیون اور اظہار کے اسالیب اتنے مختلف ہیں کہ ان کے لئے کوئی ایک تعریف کفایت نہیں کرتی۔ غالب اور اقبال دونوں کے ہاں فکر کا عنصر بجائے حاوی ہے' اور محاورے کی چاشنی نہ ہونے کے برابر۔ غالب کے مزاج میں جو تب و تاب اور توانائی ہے' اس کا اظہار ان کے ہاں محاکات یا پیکروں کے گوناگوں استعمال سے بخوبی لگایا جاسکتا ہے۔ ان کے ہاں جو پیکر برابر استعمال کئے گئے ہیں وہ ہیں آئینہ' بلبل' طاؤس' طوطی' شمع' آتش اور موخرالذکر کے تلازمات یعنی شعلہ شرار اور برق وغیرہ۔ آگ سے تقدیس کا جذبہ بھی وابستہ ہے اور اس میں اور شعلہ' شرار اور برق میں نہ صرف حدت و حرارت' بلکہ چمک اور تابندگی' لمحاتی اور ہنگامی ضوا فگنی اور اضطراب و تموج بھی۔ چنانچہ شعلہ جوالہ اسی کی تمثیلیت کا اظہار ہے۔ یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ آغاز کار سے آتش یا آگ ان چار عناصر میں شمار کی جاتی رہی ہے' جن پر تکوین کے عمل کا انحصار ہے' یہ عناصر ہیں : آب و خاک و باد و آتش۔ موخرالذکر اہم ترین عنصر ہے اور یہ سوختنی ہونے کے علاوہ تطہیر حاصل کرنے کا ذریعہ بھی ہے۔ اسے دوسرے عناصر ترکیبی پر ایک طرح کا تفوق اور برتری حاصل ہے۔ فلاسفہ یونان میں سے HERACLITUS کا کہنا ہے کہ یہ تخلیق کے قلب میں موجود ہے۔ ان چاروں عناصر سے تعلق اور ان کی پاسداری یعنی ان کا شعری استعمال ایسے مختلف اور متضاد فطانت اور رویہ رکھنے والے شاعروں کے ہاں بھی مل جائے گا' جیسے مثلاً اٹھارھویں صدی کے برطانوی شاعر پوپ اور جدید شاعر ٹی' ایس' ایلیٹ کے کارناموں میں۔ یہ قیاس کرنا شاید غلط نہ ہوگا کہ آتش سے غالب کی یہ دلچسپی ان کے تحت الشعور میں موجود ایرانی روایت کی وجہ سے ہوگی۔

جس میں آگ کو بڑی اہمیت دی گئی ہے۔ چنانچہ ایک ابتدائی غزل میں کہا بھی ہے :

دلم معبود زردشت غالب فاش بگویم

بہ خس یعنی قلم من دادہ ام آذر فشانی ہا

زرتشتی مجموعہ عقائد کی تو بنیاد ہی آتش پرستی پر رکھی گئی ہے۔ گاتھاؤں میں یاسنا (۳۱۳) میں یہ التجا کی گئی ہے کہ آشاوان (حق کے داعی) اور ڈریگ وانت (دروغ پر ورغلانے والے) دونوں کو آتش کی روح کے وسیلے سے مسرت عطا کی جائے۔ ویدک رشیوں کے ذہن میں بھی اگنی کا تصور موجود تھا۔ غالب ایرانی النسل تھے۔ اس لئے اس کا قوی امکان ہے کہ ان کے لاشعور میں اس تصور کی باقیات موجود رہ گئی ہوں کہ کائنات میں جتنے مظاہر ہیں' ان میں کم و بیش یہ روح سرایت کئے ہوئے ہے۔ ان کی شاعری میں آتش وابستہ ہے عشق کی قوت سے اور محبوب اس کی ایک حسی تجسیم ہے۔ وہ ایک شعلہ جوالہ ہے' جو انسان کو حالت تموج و اضطراب میں رکھتی ہے۔ نہ صرف شعلہ و شرر ایک دوسرے سے منسلک اور پیوستہ ہیں۔ بلکہ برق بھی ان سب سے ایک زیر زمین علاقہ رکھتی ہے۔ اور یہ تینوں عاشق کی ذات سے تعلق رکھتے ہیں کہ وہ انہیں اپنی سرشت میں لئے ہوئے ہے یا چھپائے ہوئے ہے۔ جب عشق صادق کا جذبہ شخصیت میں تحرک پیدا کرتا ہے تو اس سے شرر باری یا شعلہ آفرینی نمایاں ہوتی ہے اور جب اسے دبایا جاتا ہے' تو شمع کشتہ کی مانند وہ سیہ پوش ہو جاتا یعنی دھوئیں سے اٹ جاتا ہے۔ رنگ کے تناظر میں گل کو اور اضطراب و تموج کے تناظر میں شعلہ و شرر کو غالب کے ہاں بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ آگ شخصیت کو جلا بخشتی اور اس کی تطہیر کا باعث بنتی ہے۔ غالب کے ہاں بالعموم نشاط کار کا رنگ نمایاں ہے۔ وہ سرا فگندگی اور جبیں سائی نہیں' جو مثال کے طور پر میر کے عاشق کا طرۂ امتیاز ہے۔ حیرت و حسرت البتہ ضرور ہے لیکن وہ نتیجہ شکستگی کا نہیں' بلکہ زانوئے تامل کی کیفیت کا پیدا کردہ ہے۔ شعلہ' شرر' اور برق تینوں عشق کے جذبے کی تندی اور اضطرار کو نمایاں کرتے ہیں۔ اور اس کے پہلو بہ پہلو اس کی سیمابیت

اور لمحاتی پن کو بھی۔ لیکن اسے ہیشگی اور استقلال حاصل نہیں۔ کشاکش اور ایک طرح کا الجھاؤ اور اتار چڑھاؤ اس سے ضرور وابستہ ہے۔ اس میں عرصہ حیات کی بے اعتباری کا رمز بھی پوشیدہ ہے۔ اس میں رنگ کا اشارہ تو ہے ہی لیکن شاید اس سے بڑھ کر توانائی اور سرکشی کا لحاظ زیادہ مضمر ہے۔ غالب کی دلچسپی آب و خاک سے زیادہ آتش میں ہے کہ یہ تطہیر کا وسیلہ بھی ہے اور تقلیب کا بھی۔ آگ میں تپ کر شخصیت کندن بنتی اور شعلہ اسے حوصلہ پرواز عطا کرتا ہے۔ زرتشتی روایت میں آگ سے تقدیس وابستہ ہے۔ اسے Spenta Mainyu یعنی روح مطہر Holy Spirit سے بھی ملحق کیا گیا ہے۔ یہ ایک ایسے مظہر کی طرح متصور کی جا سکتی ہے' جو جسمانیت سے منزہ اور ماورا ہے۔ یہ ہماری شخصیت کے خلیوں میں سرایت کر کے اس میں ایک نوع کی حدت اور حرارت پیدا کر دیتی ہے۔ جیسا کہ شروع ہی میں کہا گیا' اس کا تفاعل جلا کر خاک میں ملانا نہیں' بلکہ جنس خام کو کندن بنانا ہے' یعنی تبدیلی' ماہیت۔ انگریزی ادب و ثقافت کی تاریخ میں اس سلسلے میں PARACELSUS کا نام لیا جاتا ہے اور برطانوی شاعر ولیم بلیک نے بھی الکیمیائی پیکر نگاری کا استعمال اپنی شاعری میں بڑے اہتمام کے ساتھ کیا ہے۔ جس میں FURNACES کے لفظ کا استعمال ان تقلیبی اعمال کے سلسلے میں بہت قابل توجہ ہے۔ اور ایلیٹ کی مشہور نظم LITTLE GIDDING میں بھی اس تحریکی عنصر سے گہرے معانی اور وسیع تلازمات قائم کیے گئے ہیں۔ دراصل مشرق اور مغرب دونوں خطوں کے ادب میں آتش کا یہ رمز بلا تکلف استعمال کیا گیا ہے۔ اور اس کے مضمرات ثقافتی پس منظر کے تفاوت کے باوجود قریب قریب یکساں ہیں۔ جس سے اس امر کا ثبوت فراہم ہو جاتا ہے کہ بعض مرکزی موضوعات یا موتیف ایسے ہیں' جو ہر زمانے میں تخلیقی ذہن کے عمل کو متاثر کرتے رہے ہیں۔

آتش اور شعلہ و شرر کے رموز سے غالب کو جو غیر معمولی شغف ہے' اس کا سرچشمہ

ان کی شخصیت کے تار و پود میں تلاش کرنا چاہئے۔ "ضرب کلیم" میں مندرج ایک نظم بہ عنوان "جلال و جمال" میں اقبال نے کہا ہے:

مجھے سزا کے لیے بھی نہیں قبول وہ آگ
کہ جس کا شعلہ نہ ہو تند و سرکش و بے باک

یہ ایک کلیدی اہمیت کا حامل شعر ہے۔ غالب کی ان عناصر سے وابستگی ان کی طبیعت کی تندی، سرکشی اور بے باکی کا نتیجہ معلوم ہوتی ہے۔ وہ کسی بھی ایسی شے یا منظر کو قبول کرنے کی طرف میلان نہیں رکھتے، جس میں محض دیدہ زیبی، نرمی اور دلاسائی ہو، وہ سرجوش، تندی اور بے باکی نہ ہو، جو ہمارے تسلیم شدہ مفروضات کے لیے ایک کھلا چیلنج ہے۔ وہ ان کے گوارا، ہلکے پھلکے اور سریع الاثر پہلوؤں سے مطمئن اور آسودہ نہیں ہوتے۔ بلکہ ایک طرح کے کس بل، شرر انشانی اور اضطراب و ہیجان کے قائل معلوم ہوتے ہیں۔ غالب کے ابتدائی کلام یعنی نسخۂ حمیدیہ میں بہت سے استعارے مثلاً آئینہ، طوطی، شیشہ، حنا، پر طاؤس، کاغذی پیرہن ایسے ہیں جو ایرانی روایت سے لئے گئے ہیں۔ اس لیے یہ نتیجہ نکالنا مشکل نہیں کہ آتش، شرر اور برق کا ماخذ بھی یہی روایت ہو۔ زرتشتی طریق زندگی کے ہر ہر پہلو میں موخرالذکر روایت کا عمل دخل ہے۔ اس کا تعلق محض عبادت کے طور طریقوں ہی سے نہیں، بلکہ معاشرت کے تمام مظاہر اور انفرادی اور اجتماعی برتاؤ میں بھی اس کا انعکاس نظر آتا ہے۔ چنانچہ BUNDAHISHM میں جو براہ راست تخلیق یا تکوین کائنات سے متعلق ہے اس کا ذکر تفصیل کے ساتھ موجود ہے۔ یہ زندگی کے مرکز میں بھی ہے اور اس کی بیرونی سطح یعنی PERIPHERY پر بھی۔ اردو شاعروں کے ہاں عموماً اس برق کا ذکر ملتا ہے جو خرمن سوز ہے اور آشیاں کو بھی جلا کر رکھ دیتی ہے۔ لیکن آتش اور شرارے کا ذکر خال خال ہی نظر آتا ہے اور اس کے پس پشت کسی تفکر کا پتہ نہیں چلتا۔ صرف ایک لمحی واردات کا ترشح ہوتا ہے اور وہ بھی بالکل روایتی انداز میں۔ غالب کی دو فارسی غزلیں جن کے مطلعے یہ ہیں:

سینہ بکشودیم و خلقے دید کہ اینجا آتش است
بعد ازیں گویند آتش را کہ گویا آتش است

اور

خوشا عالم! تن آتش بستر آتش
سپندی کو کہ افشانم بہ آتش

یہ تمام و کمال اسی رمز کی حامل ہیں۔ طریق اظہار کا یہ فرق غمازی کرتا ہے ادراک کے اس سانچے کے فرق کی جو غالب اور دوسرے اردو شاعروں کے درمیان مابہ الامتیاز ہے۔ غالب کے ادراک کا سانچہ حسی تجربے کو فکر کے معمول میں ڈھال دینے کی حیرت انگیز صلاحیت رکھتا ہے۔ اور اس کے پہلو بہ پہلو ان کے ہاں خیال کو بھی خیال کا مورد بنایا جاتا ہے۔ اسی سے ایک طرح کی کثیر العناصری یعنی Heterogeneity یا کثیر الجہتی یعنی Multitudinousness جنم لیتی ہے۔ جو اکہرے مفہوم میں محض تنوع نہیں ہے بلکہ اس سے بڑھ کر ہے۔ اس میں شک نہیں کہ شرر اور برق کا تعلق رنگ سے بھی ہے اور ایک طرح کی حرکت سے بھی۔ یعنی یہاں دونوں طرح کے امیج باہم دگر نظر آتے ہیں۔ رنگ ایسا جس میں شدت اور ارتکاز پایا جاتا ہے' اور حرکت ایسی جس میں تلون اور سیمابیت ملتی ہے۔ اور آتش کا پیکر بعض دوسرے عناصر سے ترکیب پاکر یا ممزوج ہو کر اکثر اوقات بعض سیاق و سباق میں بہت بامعنی بن جاتا ہے۔ مثلاً لفظ آتش زدہ' جیسی ترکیب میں آتش ہی کے عمل کو سامنے نہیں رکھا گیا' بلکہ اس سے ایک طرح کی تبدیلی ہیئت کو نمایاں کرنے کا کام بھی لیا گیا ہے۔ اس طرح ان کے ہاں مختلف استعارے اور علائم ذہنی اور نفسی کیفیتوں کے آئینہ دار بن جاتے ہیں۔ غالب کے ہاں ذہنی اور حواسی کیفیتیں ایک دوسرے میں اس درجے مدغم ہیں کہ انہیں علیحدہ علیحدہ کر کے نہیں دیکھا جاسکتا۔ ان کا یک وقت اظہار ایسا ہے' جسے آئینہ در آئینہ کہا جاسکتا ہے۔

اوپر جو کچھ کہا گیا اس پر روشنی کی ایک کرن حصہ اول دیوان کی پہلی ہی غزل کے مندرجہ ذیل شعر سے پڑتی ہے :

بسکہ ہوں غالب اسیری میں بھی آتش زیرپا
موئے آتش دیدہ ہے حلقہ مری زنجیر کا

یہاں حالت اسیری میں اضطراب کی کیفیت کو آتش زیرپا ہونے کے امیج کے ذریعے منتقل کیا گیا ہے اور زنجیر جس میں اشارہ اسیری کی طرف مضمر ہے اس کے ہر ہر حلقے کو موئے آتش دیدہ کے بصری منظر کے توسط سے اور زیادہ تابناک مرتکز اور پر تشدید بنا دیا گیا ہے۔ دو اور شعر دیکھئے :

عرض کیجئے جوہر اندیشہ کی گرمی کہاں
کچھ خیال آیا تھا وحشت کا کہ صحرا جل گیا

اور

سراپا رہن عشق و ناگزیر الفت ہستی
عبادت برق کی کرتا ہوں اور افسوس حاصل کا

پہلے شعر میں اندیشہ کی (جو تخیل کا ہم معنی یا متبادل ہے) حدت و حرارت اور اس کی آتشیں قوت کا ذکر کر کے اس کے مرتبے کو بڑھایا گیا ہے۔ اور دوسرے میں "رہن عشق" اور الفت ہستی' جو باہم گروابستہ ہیں' مثل برق کے ہیں' جن کا نقش قائم رہنا مشکل اور اس لیے لاحیت کے مترادف ہے۔ لاحیت کے احساس کے مضمرات کو بیسویں صدی کے وجودی فکر سے متعلق کرنا کافی نہیں ہے۔ غالب کے ہاں انیسویں صدی میں بھی شعری فکر میں یہ تصور کسی نہ کسی طرح موجود دیکھا جا سکتا ہے۔ ایک پوری غزل میں جس کا مطلع ہے :

شب کہ برق سوز دل سے زہرۂ ابر آب تھا
شعلۂ جوالہ ہر یک حلقۂ گرداب تھا

مرکزی نکتہ عاشق اور محبوب کے قضیے یعنی PREDICAMENT کو آمنے سامنے رکھتا ہے۔ چنانچہ اس شعر میں "عمق سوزِ دل" اور "شعلہ جوالہ" نہایت درجے مضطرب صورت حال کی عکاسی کرتے ہیں اور آخر میں اس کیفیت کی ترسیل کے بالمقابل رنگ کا امیج بھی استعمال کیا گیا ہے!

فرش سے تا عرش واں طوفاں تھا موج رنگ کا
یاں زمیں سے آسماں تک سوختن کا باب تھا

اس پوری غزل کو ایک طور سے اگر Contrasted Images کا نگار خانہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا۔ اب ایک اور شعر دیکھئے جس میں ایک دوسری کیفیت جلوہ گر ہے، یہاں گفتگو صیغہ تمنائی میں کی جاری ہے اور یہاں Maximization کی جگہ Minimization کا عمل ہمارے روبرو ہے :

رگ سنگ سے ٹپکتا وہ لہو کہ پھر نہ تھمتا
جسے غم سمجھ رہے ہو یہ اگر شرار ہوتا

جس غم کا ذکر ہے، وہ اگر واقعی عمق اور تشدید کا حامل ہوتا (اور کاش کے ایسا ہوتا) تو اس کی شرر باری سے سنگ کا پانی پانی ہو جاتا۔ ایک دوسرے شعر میں ایک نیا خیال سر اٹھاتا ہے۔ اور ہے یہ بھی جدت سے متصف :

عجز سے اپنے یہ جانا کہ وہ بدخو ہوگا
نبض خس سے تپش شعلہ سوزاں سمجھا

اس طرز ادا میں ایک طرح کی شوخی اور تیکھا پن ہے۔ تپش شعلہ سوزاں "کا تعلق محبوب سے ہے (جسے پہلے مصرعے میں "بدخو" قرار دیا ہے) اور عجز اور نبض خس کا تعلق عاشق کی ذات سے ہے۔ یہاں بھی گویا دو شخصیتوں کو متعارف کرانے کے لئے متضاد صلاحیتوں کو اجاگر کیا گیا ہے۔ ایک جگہ ایک عمومی مشاہدے سے ایک ایسی حقیقت کا انکشاف کیا ہے، جس کا

انکسارات آنو کے اور اچانک طریقے سے کیا جانا قیاس میں نہیں آسکتا تھا :

شمع بجھتی ہے تو اس میں سے دھواں اٹھتا ہے
شعلۂ عشق سیہ پوش ہوا میرے بعد

گویا اپنی ناکامی اور نامرادی کی حالت کو شمع کشتہ قرار دیا کہ اس میں سے دھواں اٹھتا ہے' اور اسے شعلۂ عشق کا سیاہ پوش ہونا قرار دیا گیا۔ اسی کے مماثل اس سے پہلے ایک غزل میں وہ یہ بھی کہہ چکے تھے :

جاتا ہوں داغ حسرت ہستی لیے ہوئے
ہوں شمع کشتہ درخور محفل نہیں رہا

آگے چل کر ایک اور دلچسپ شعر سے سابقہ پڑتا ہے :

آتش پرست کہتے ہیں اہل جہاں مجھے
سرگرم نالہ ہائے شرر بار دیکھ کر

اس شعر میں ہمیں اپنے اس قیاس کے لیے ایک محکم بنیاد مل جاتی ہے' جس کا شروع ہی میں ذکر کیا گیا تھا' یعنی غالب کے تحت الشعور میں زرتشتیوں کے اس عقیدے کا جاگزیں ہونا کہ ہر شے کی فطرت اور نیچ آتش پر رکھی گئی ہے۔ "نالہائے شرر بار" کا سرزد ہونا تو محبت کے شدید داخلی تجربے کا حسی انعکاس ہے' اور اس سے وہی نتیجہ نکالا جاسکتا ہے' جس کا ذکر شعر کے پہلے مصرعے میں کیا گیا تھا۔ اور اگر اسے وسعت دی جائے تو عمومی واردات کے بیان میں آتش کا پیکر بھی استعمال کیا گیا ہے اور رنگ کے لوازمات سے بھی خاطر خواہ فائدہ اٹھایا گیا ہے :

مجھے اب دیکھ کر ابر شفق آلودہ یاد آیا
کہ فرقت میں تری آتش برستی تھی گلستاں پر

یہاں "ابر شفق آلودہ" کی سرخی اور گلستاں کے زیر آتش ہونے کے درمیان رنگ

کے توسط سے ایک ربط قائم کیا گیا ہے، جو دلکش بھی ہے اور حلاوت آمیز بھی۔ جیسا کہ اس سے پہلے بھی کہا گیا "کاغذ آتش زدہ" کا پیکر اندرونی اضطراب اور پیچ و تاب کو نمایاں کرنے کے لیے بڑی ہنرمندی کے ساتھ لایا گیا ہے اور پھر اسے "بال یک تپیدن پر" سے نسبت دے کر آئینہ دل باندھنے کے مترادف قرار دیا گیا ہے :

برنگِ کاغذِ آتش زدہ نیرنگ بے تابی
ہزار آئینہ دل باندھے ہے بال یک تپیدن پر

ایک اور سیاق و سباق میں "سطر دشت" کو جو وحشت و درماندگی کے جذبے کی تحریک کرتا ہے "کاغذ آتش زدہ" کے پیکر کے ذریعے متشکل کیا گیا ہے۔ اور یہ نتیجہ ہے نقش پا کی گرمیٔ رفتار کا :

یک قلم کاغذ آتش زدہ ہے صفحۂ دشت
نقش پا میں ہے تپ گرمیٔ رفتار ہنوز

یہاں "یک قلم" کی ترکیب، یہ کہنے کی ضرورت نہیں، مقدار کو ظاہر کرنے کے لئے لائی گئی ہے، اور یہ غالب کے شیوۂ گفتار کا ایک مانوس پہلو ہے اور لفظ "ہنوز" سے امتداد وقت کو ظاہر کرنا مقصود ہے کہ تپش پرتو کا یہ پہلو مسلسل ہے اور ختم ہونے والا نہیں۔ ایک غزل کے جس کی ردیف شمع ہے، شروع کے تین اشعار میں آتش اور شعلہ کے لوازمات بڑی خوبی کے ساتھ برتے گئے ہیں :

رخ نگار سے ہے سوز جاودانیٔ شمع
ہوئی ہے آتشِ گل، آبِ زندگانیٔ شمع

کرے ہے صرف بہ ایمائے شعلہ قصہ تمام
بہ طرزِ اہلِ فنا ہے فسانہ خوانیٔ شمع!

غم اس کو حسرت پروانہ کا ہے اے شعلہ
ترے لرزنے سے ظاہر ہے ناتوانی شمع

اور پھر اس کے بعد :

جلتا ہے دل کہ کیوں نہ ہم اک بار جل گئے
اے ناتمامی نفس شعلہ بار حیف

پہلے شعر میں آتش گل کو بالواسطہ طور پر آب زندگانی شمع قرار دیا گیا ہے، دوسرے میں فسانہ خوانی شمع، جو زندگی کے گذر جانے کا اشارہ ہے، شعلے سے اسے تمام کرنے کا اشارہ دیتا ہے۔ تیسرے شعر میں شعلے کا لرزنا اور شمع کی ناتوانی ایک دوسرے سے لابدی طور پر منسلک ہیں۔ اور آخری شعر میں "ناتمامی نفس شعلہ بار" سے توجہ اس امر کی طرف منتقل ہوتی ہے کہ کاش کہ دل کی جراحتوں اور سوزش سے ایک ہی دفعہ نجات مل گئی ہوتی۔ محبت کے تجربے کے سلسلے میں آتش اور شعلے کی تپش اور سوزش اور ناتمامی ایک قطعی اور واضح پیکر میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ اور اس سے غالب نے جگہ جگہ کام لیا ہے۔ اس طرح شرر کی برق رفتاری اور عدم استقامت زندگی کی بے اعتباری کا رمز بن جاتی ہے :

یک نظر بیش نہیں فرصت ہستی غافل
گرمیٔ بزم ہے اک رقص شرر ہونے تک

"یک نظر بیش نہیں" اور "رقص شرر" کے مابین وجہ اشتراک ناپائیداری کا تاثر ہے۔ ایک بہت ہی خوبصورت شعر میں دل میں سوز غم چھپانے کی مشکل کو شعلۂ آتش کے پرنیاں میں لپٹنے سے دشوار تر بتایا ہے :

لپٹنا پرنیاں میں شعلۂ آتش کا آساں ہے
ولے مشکل ہے حکمت دل میں سوز غم چھپانے کی

یہاں پہلے مصرعے میں ایک ناممکن عمل کو مفروضہ اولی کے طور پر لایا گیا ہے تاکہ مفروضہ مابعد کو غلو کے ساتھ پیش کرنے کا جواز نکل سکے۔ یہ ایک طرح کی ملتبس منطق یعنی Pauedologic ہے' جس کا عمل دخل غالب کی شاعری میں اکثر و بیشتر نظر آتا ہے۔ ایک اور شعر میں اس طرح کی منطق کا انطباق طنز کے وسیلے سے اس طرح سامنے لایا گیا ہے :

جی جلے ذوق فنا کی ناتمامی پر نہ کیوں
ہم نہیں جلتے نفس ہر چند آتش بار ہے

"ہم نہیں جلتے" سے مراد دل کا جل کر خاکستر ہو جانا ہے۔ "ذوق فنا" کی ناتمامی بظاہر ایک امید افزا محرک ہے۔ پہلے مصرعے میں "جی جلے" سے اشارہ رشک کی طرف ہے۔ اور دوسرے مصرعے میں "ہم نہیں جلتے" سے مراد محبت کی تپش میں جلنا ہے۔ یہاں محبت کے سوز اور جلن کے لئے جو برابر دل کو محسوس رہی ہے' ایک وجہ جواز پیدا کی گئی ہے۔ ایک مفرد شعر میں عاشق نے اپنے آپ کو "آتش بجاں" یعنی مجسم آتش کہا ہے اور اپنے جذبہ بے اختیار کی اس طرح نقش گری کی ہے :

سایہ میرا مجھ سے مثل دود بھاگے ہے اسد
پاس مجھ آتش بجاں کے کس سے ٹھہرا جائے ہے

اور محبوب کا امیج جو ایک چھلاوے کی طرح ہے' اس طرح ابھارا ہے :

ہے صاعقہ و شعلہ و سیماب کا عالم
آنا ہی سمجھ میں مری آتا نہیں گو آئے

اسی مفہوم کا داغ کا ایک شعر ہے :

مانند برق مثل ہوا' صورت نگاہ
اکثر نکل گئے ہیں وہ میرے قریب سے

داغ نے پہلے مصرعے میں تین تشبیہات استعمال کی ہیں جو دلکش ہیں۔ لیکن دوسرے مصرعے

میں ان کا Impact محسوس نہیں ہوتا۔ غالب کے ہاں پہلے مصرعے میں نیم استعاراتی انداز ہے' اور دوسرے مصرعے میں اس کا تاثر عدم یقین کے انتہائی درجے تک پہنچ گیا ہے۔ اور اس طرح غالب کا شعر' داغ کے شعر پر بدیہی فوقیت رکھتا ہے۔ ایک اور شعر میں اپنے جذبۂ عشق کی حدت و حرارت سے کام لے کر کاروبار جہاں کی گرمی اور شگفتگی پر اس طرح دلالت کی ہے :

تک گرم ہے اک آگ ٹپکتی ہے اسد
ہے چراغاں خس و خاشاک گلستاں مجھ سے

یہاں ایک سراسر موضوعی نقطۂ نظر سے کام لیا گیا ہے اور اسی طرح قلب و نظر کی تمازت و گرمی کو چراغاں کے پیکر سے منسلک کرنے کی مثال ایک اور شعر میں اسی طرح دی ہے :

پھر گرم نالہ ہائے شرر بار ہے نفس
مدت ہوئی ہے سیر چراغاں کیے ہوئے

غالب کے ابتدائی دور کی شاعری یعنی نسخۂ حمیدیہ کی غزلوں میں بھی آتش' شعلہ' شرار اور برق کے علامات اکثر جگہ نظر پڑتے ہیں۔ اور زبان اور انداز بیان کی غرابت کے باوجود مشاہدے اور تجربے کی اکائیوں تک قاری کی پہنچ کسی نہ کسی طرح ہو ہی جاتی ہے۔ غرابت کے سلسلے میں اس امر کی صراحت ضروری ہے کہ اسے محض بیدل کے زیر اثر فارسی زدگی کہہ کر نہیں ٹالا جاسکتا' بلکہ یہ وہ اجنبیت ہے جو موجہ زبان کے Dialocation اور نئے لسانیاتی سانچے کے وضع کرنے کے نتیجے کے طور پر پیدا ہوئی ہے :

اسد کو پیچ و تاب طبع برق آہنگ مسکن ہے
حصار شعلہ جوالہ میں فرصت گزیں پایا

یہاں "پیچ و تاب طبع" اور "شعلہ جوالہ" میں ایک مناسبت معنوی پائی جاتی ہے اور اس کا نتیجہ موخرالذکر کے حصار میں فرصت گزینی ہے۔ جو اول الذکر کا تقاضا ہے۔ محبوب کے رخسار کو شعلے سے تشبیہ دینا غالب کے ہاں بھی اور دوسرے شاعروں کے ہاں بھی پایا جاتا ہے۔

سعیِ عاشق سے فروغ افزائے آبِ روئے کار
ہے شرارِ تیشہ بہر تربتِ فرہاد گل

اور جس طرح خواہش آب یعنی پیاس سراب کی وجہ سے جنم لیتی ہے' بعینہٖ دل اگر سنگ کے مانند ہو جائے' تو پھر شرر کی ہستی بھی معدوم ٹھہرے گی کہ شرار سنگ ہی سے نکل سکتا ہے :

بے دلوں سے ہے تپش چوں خواہشِ آب از سراب
ہے شرر موہوم اگر رکھتا نہ ہووے سنگ دل

ایک شعر میں جو خالص موضوعی تجربے کا حاصل ہے' سوزِ عشق کی گرمی' جو آتشِ رخسار کی وجہ سے پیدا ہوئی ہے' پروانے کے شمع پر گر کر جلنے سے بے حد مشابہ ہے۔ گویا ایک خالص انفرادی تجربے کے لئے پروانے کے عمل سے تصدیق فراہم ہو جاتی ہے :

شامِ غم میں سوزِ عشقِ آتشِ رخسار سے
پر فشانِ سوختن ہیں صورتِ پروانہ ہم

شعلہ اور شرر ہی کے ضمن میں ایک بہت ہی اچھوتا مضمون پیدا کیا ہے۔ یعنی تڑپ اور سوز کو سینے میں ضبط کر کے شرر کا بونا اور اس کے نتیجے کے طور پر شعلے کی کھیتی کاٹنا۔ جس میں کھٹکا یہ لگا ہوا ہے کہ کہیں شعلوں کی یہ پیداوار ہماری سانسوں کی آمد و شد کو برطرف کر کے ہمیں زندگی سے ہاتھ دھونے پر مجبور نہ کر دے :

نفس ہو نہ معزولِ شعلہ درودن
کہ ضبطِ تپش سے شرر کار ہیں ہم

ایک اور مشہور شعر میں بزمِ تکلف کی گرمی کے سلسلے میں شمعِ خانۂ دل کے روشن ہونے کا انحصار حسینوں کی گرم جوشی اور التفاتِ فراواں پر رکھ کر آتش اور شعلے کے پیکروں کو اس طرح برتا ہے :

کہوں کیا گرم جوشی سے کشی میں شعلہ رویاں کی

کہ شمع خانہ دل آتش سے ہے فروزاں کی

مزید برآں ان پر لطف اور رنگا رنگ صحبتوں سے جو داغ دل پر پڑے ہیں وہ بہ رنگ شعلہ دہک رہے ہیں۔ ان داغوں کی جلن کو اہل دانش و بینش سے چھپانا بے معنی سا لگتا ہے :

بہ بادِ گرمیِ صحبت' بہ رنگ شعلہ دہکے ہے

چھپاؤں کیونکر غالب سوزشیں داغ نمایاں کی

آتش اور شعلہ ہی نہیں' بلکہ لالے کا داغ بھی' جو شعلے کا بنایا ہوا ہے' شمع سے مربوط ہے۔ چنانچہ یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ لالہ جو بجھے ہوئے چراغ کا داغ ہے' محبوب کے جلوے کا اب بھی متمنی ہے چونکہ داغ کو محبوب کا جلوہ نصیب نہیں ہوا' اس لئے گل کے پردے میں دوبارہ ظاہر ہو کر وہ اس لذت کے حصول کا متلاشی ہے :

نامرادِ جلوہ ہر عالم میں حسرت گل کرے

لالہ داغِ شعلہ فرسود چراغِ کشتہ ہے

ایک شعر میں بڑی لطافت اور معنی آفرینی کے ساتھ شعلے اور چراغ کا معمول استعمال کر کے اپنے اور محبوب کے دوگونہ تقابل کو اس طرح نمایاں کیا ہے :

آتش افروزیِ یک شعلہ ایماں تجھ سے

چشمک آرائیِ صد شہر چراغاں مجھ سے

یعنی تیرے ایک اشارے سے جو حکم شرارے کے ہے' میں سینکڑوں چراغ روشن کر دیتا ہوں۔ محبوب کی آنکھ کی چشمک میں چراغ کی روشنی چھپی ہوئی ہے' جو چراغاں کی آرائش میں کام آتی ہے۔ اسی طرح پتھر میں شرر کا ہونا اس ریشے کی نمود کرتا ہے جس میں آگ بھری ہوئی ہے اور یہ سوز محبت کے بے پایاں اثر کو ظاہر کرتا ہے :

اثر سوز محبت کا قیامت بے محابا ہے
کہ رگ سے سنگ میں تخم شرر کا ریشہ پیدا ہے

ایک بہت ہی بلیغ اور پہلودار شعر میں فرصت ہستی، یعنی عدم سے ہستی تک کی پرواز کو شرار کی چمک کے مماثل قرار دیا ہے اور اس میں اس کا آتش بہ پا ہونا دکھائی پڑتا ہے :

فرصت آئینہ پرواز عدم تا ہستی
یک شرر بال دل و دیدہ چراغاں زدہ ہے

یعنی، ہستی مختصر شرر کی چمک کی طرح ہے، اور باعث سرگرانی ہے اور اس نے دل و دیدہ کے پردوں میں چراغاں کا سماں پیدا کر رکھا ہے اور اب فارسی غزلوں میں سے کچھ اشعار اسی ضمن میں دیکھئے :

ساز و قدح و نغمہ و صہبا ہمہ آتش
یا بی ز سمندر رہ بزم طربم را

ز گرمی نفس دل در اہتزاز آمد
شرارہ شہپر پرواز گشت سنگش را

از نالہ خیزی دل سنگش در آتش
کاین سنگ بہ شرر ز ہجوم تگہ کیست

نگہ ز شعلہ حسنت چہ طرف بر بندد
چنیں کہ طاقت ما را بناز سیمابست

سرگرمی خیال تو از ناله باز داشت
دل پاره آتشیست که دودش نمانده است

فتیله رگ جاں سربسر گداخته شد
ز پیچ و تاب نفسهائے آتشیں پیداست

نفس گداختنیهائے شوق را نازم
چو شعله بر سراپردۂ بیانم سوخت

ناکیم دود شکایت ز بنیان برخیزد
بدن آتشی که شتیان زمیاں برخیزد

نفس از نم خوشت رشته پیچیده را ماند
نگه از تب دویست موے آتش دیده را ماند

ایں سوز طبیعی بگدازد نفسم را
صد شعله بیفشار و به مغز شررم ریز

دلی دارم که در هنگامۂ شوق
سرشکش دود حسرت و گوهر آتش

بسان موج میانم بہ طوفاں
برنگ شعلہ میرقصم در آتش

ریزم از وصف رخت گل را شرر در پیرہن
آتش رشکم بجان تو بہار افگندہ ام

مدتی ضبط شرر کردم بپاس غم ولے
خوں چکیدن دارد اکنوں از رگ خاراے من

بسکہ در انجمن شعلہ رخانم غالب
نقش پروانہ ای بہ روی چراغش زدہ ای

در و دیوار را زر گرفت کہ شرر بارم
شب آتش نوایاں آفتاب اندود است پنداری

قماش ہستی من یکسر آتشست آتش
مرا چو شعلہ بود پشت و روی کار یکی

آتش، شعلہ، شرر اور برق کے علائم کا تواتر کے ساتھ استعمال اس امر کی نشان دہی کرتا ہے کہ غالب کو ان سے خصوصی رغبت ہے۔ اور یہ دوسرے مرکزی علائم جیسے آشیاں، گل، آئینہ، پر

طاؤس، گلشن، سوئے، سیماب وغیرہ سے بھی ہم رشتہ ہیں۔ یہ سب مل جل کر ایک ایسی شعری فضا کی تخلیق کرتے ہیں جو دلکش بھی ہے اور ان مفاہیم کی ترسیل میں بھی معاون ہوتی ہے جو اکثر و بیشتر ان کے پیش نظر رہتے ہیں۔ نسخہ حمیدیہ میں ان سب علائم کا استعمال کسی قدر گنجلک اور مغلق انداز میں ملتا ہے۔ وہاں فارسی تراکیب اور صفات کے جوڑے ایسے گتھے ہوئے ہیں کہ ان کی تفہیم کے لیے انھیں EXPLICATE کرنے کا کام خاصا دشوار لگتا ہے۔ متداول دیوان اردو اور فارسی غزلیات میں ایک نوع کی سہولت اظہار نظر آتی ہے۔ لیکن اردو کلام میں بظاہر لسانیاتی سادگی جسے ایک طرح کی شفافیت یعنی TRANSPARENCY کہنا چاہئے۔ معنی و مفہوم کی طرفگی اور پیچیدگی کی نفی نہیں کرتی۔ غالب کے ہاں رنگوں کی فراوانی اور بہتات بھی نظر آتی ہے، اور یہ رنگ گہرے اور خیرہ کن ہیں۔ ان سب کی یک جائی ایک ایسا CONTEXT فراہم کرتی ہے، جس میں غالب کا تخیل اپنی پرواز اور نادرہ کاری کی وجہ سے جاذب نظر بن جاتا ہے۔ محبوب کی کردار نگاری کے نمونے شعرائے متقدمین کے ہاں بھی ملتے ہیں اور رنگوں اور خوشبوؤں کے تانے بانے بھی۔ لیکن اتنے مرتکز انداز میں نہیں۔ غالب کے ہاں اس سے ایک طرح کا فکری عمل بھی وابستہ ہے۔ قدیم ایرانی روایت میں جس سے شاید غالب اثر پذیر ہوئے ہوں، آتش اور اس کے مضمرات کے ضمن میں نہ صرف اسے آہورا مزدا کی ایک مبارک نشانی مانا گیا ہے بلکہ اسے FLAMING FIRE OF THOUGHT بھی کہا گیا ہے اور یہ آگ ہے تجدید حیات کی جسے FRASHOKERIT کہا گیا ہے، جو مدت تک جلتی رہتی ہے۔ غالب کے ہاں حسی تلازمات فکر و تامل کی کٹھالی یعنی RECEPTACLE سے ہو کر گزرتے ہیں۔ اس کا کچھ دور کا تعلق علاوہ اپنی مفکرانہ طبیعت کے ایرانی روایت کے سلسلے سے بھی ہو سکتا ہے۔ یہ قیاس بعید از امکان نہیں ہے۔

دو غزلوں کا تجزیاتی مطالعہ

(ا)

عرض نیاز عشق کے قابل نہیں رہا
جس دل پہ ناز تھا مجھے، وہ دل نہیں رہا
جاتا ہوں داغ حسرت ہستی لیے ہوئے
ہوں شمع کشتہ، درخور محفل نہیں رہا
مرنے کی، اے دل اور ہی تدبیر کر، کہ میں
شایان دست و بازوئے قاتل نہیں رہا
برروئے شش جہت، در آئینہ باز ہے
یاں امتیاز ناقص و کامل نہیں رہا
وا کر دیے ہیں، شوق نے، بند نقاب حسن
غیر از نگہ، اب کوئی حائل نہیں رہا
گو میں رہا رہین ستم ہائے روزگار،
لیکن ترے خیال سے غافل نہیں رہا

دل سے ہوائے کشتِ وفا مٹ گئی کہ، واں

حاصل، سوائے حسرتِ حاصل نہیں رہا

بیدادِ عشق سے نہیں ڈرتا، مگر اسدؔ!

جس دل پہ ناز تھا مجھے، وہ دل نہیں رہا

آٹھ اشعار پر مشتمل یہ غزل، جو فکر اور جذبے کے امتزاج سے مملو اور متصف ہے، غالب کے ہاں فنی ارتقاز کی ایک نمایاں مثال ہے۔ اس میں جس تجربے کی تجسیم کی گئی ہے، وہ سادہ نہیں، بلکہ خاصا پیچیدہ اور منحنی ہے اور اسے مختلف انداز سے پہلوداری کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ نقطۂ آغاز اس غزل کا بیشک ایک جذباتی کیفیت ہے، جو ماضی سے وابستہ یادوں کو ابھارتی اور برانگیختہ کرتی ہے، لیکن یہاں ماضی صرف ماضی نہیں رہتا، بلکہ شاعر کے متخیلہ میں رچ بس کر اس میں ایک استمراری کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ یعنی وہ ایک ایسی صورت حال میں منقلب ہو جاتا ہے جو وقت اور مقام کی ہر قید سے آزاد اور ماوراء ہے۔ یہاں بیانیہ کی اہمیت نہیں ہے، کہ بیانیہ غزل میں بار نہیں پاسکتا۔ جو عنصر فوراً ہماری توجہ کو اپنی جانب کھینچتا ہے، وہ یہ ہے کہ یہاں خطاب محبوب سے نہیں ہے، بلکہ اس غزل کے افق پر ایک نوع کی خود کلامی مرتسم ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ پوری غزل میں اس خود کلامی کی گونج سنائی دے رہی ہے۔ یہ ایک ہمہ گیر کیفیت ہے، جس میں غزلیہ شاعری کے بیشتر اشارے ملفوف ہیں۔ بہ الفاظ دیگر شاعر اپنے آپ سے مخاطب بھی ہے اور اپنے اندرون میں غوطہ زنی کر کے اس کا جائزہ بھی لے رہا ہے لیکن اس میں کہیں بھی فروتنی یا رقت کا شائبہ تک نہیں ہے۔ یہ احساس البتہ ذہن پر ضرور رینگتا رہتا ہے کہ عشقیہ جذبات کی شدت اور تندی غالباً امتدادِ وقت کی وجہ سے اب باقی نہیں رہی ہے۔ پہلے شعر کے دوسرے مصرعے کی حیثیت کلیدی ہے۔ 'دل' علامیہ ہے شدید جذباتی زندگی کا، جو باعثِ صد غرور اور مایۂ صد افتخار تھی۔ اس میں توانائی، تنوع اور فعالیت تھی، جس میں اب بڑی حد تک کمی آگئی ہے۔ شاید پے در

ناکامیوں اور نامرادیوں کی وجہ سے یا محض وقت گذر جانے کے سبب' جس کا وظیفہ ہی بے رنگی اور ہمواری پیدا کرنا۔ جب یہ توانائی کمزور پڑ گئی اور فرحت و انبساط یا طمانیت و دلجمعی میں کمی آگئی' تو اظہار و ابلاغ کے راستے بھی مسدود ہو گئے۔ یہ موضوعی کیفیت' جو اظہار مدعا پر اکسایا کرتی تھی' اب محض حسرت و حرماں کی یادوں کا آئینہ خانہ بن کر رہ گئی ہے۔ 'عرض نیاز عشق میں "نیاز" کا لفظ جو عام طور پر انفعالیت کا نشان سمجھا جاتا تھا' یہاں محض اندرونی جذبے کے اظہار کے بطور استعمال میں آیا ہے۔ اس کے موجبہ اور مسلمہ مضمرات سے یہاں سروکار نہیں ہے۔ دوسرے شعر میں حرماں نصیبی کی جھلک چاہے نہ ہو' لیکن اس سے تاسف کا رنگ ضرور ٹپکتا ہے۔ داغ حسرت ہستی' میں ایک کنایہ ماضی کے اس دور کی طرف ہے' جب زندگی کے متنوع رنگا رنگی اور ہماہمی کی طرف رہ رہ کر رغبت اور کشش محسوس ہوتی تھی اب اس "حسرت ہستی" یا زندگی کرنے کی حرص کا صرف ایک داغ ناتمامی باقی رہ گیا ہے۔ "شمع کشتہ" ایک بلیغ اشارہ ہے۔ توانائی' وفور اور بے پایاں ذوق و شوق کے فقدان کی طرف' جس کے نتیجے کے طور پر زندگی کا سارا رس نچڑ کر رہ گیا ہے' اور اس نفس کی طرف جو زندہ رہنے کی تب و تاب اور عزم و حوصلہ سے محروم ہو گیا ہے۔ "شمع" اور "محفل" ایک دوسرے سے روایتی علامات کی حیثیت سے منسلک اور وابستہ ہیں اور دونوں ہی زندگی کی چہل پہل' ہماہمی اور بہجت کا اشاریہ ہیں۔ محفل کی رونق کے لئے "شمع کشتہ" نہیں "شمع فروزاں" چاہئے۔ "داغ حسرت ہستی" اور "درخور محفل" نہ ہونے میں بھی ایک طرح کا ارتباط ہے۔ دونوں میں زور اس پر ہے کہ زندگی کے ہنگامہ ہائے تو بہ تو اور گوناگوں سے طبیعت اچاٹ اور مکدر ہو گئی ہے۔ جیسا کہ کہا گیا' اس میں انفعالیت کی طرف کوئی اشارہ نہیں ہے کہ یہ رویہ غالب کے مزاج اور عام افتاد طبع سے ہم آہنگ نہیں۔ لیکن ترک علائق یعنی RENUNCIATION کا پہلو اس میں ضرور ملتا ہے۔ اور یہ واضح طور پر نمایاں ہے' تیسرے شعر میں پھر ایک طرح کا ادعائے نفس موجود ہے۔ مرنے کی تدبیر کرنے سے مراد ہے'

نفسیاتی اور جذباتی زندگی کے مخمصے کا انقطاع' اور اپنی ذات کے تقدس کو محفوظ رکھنے کی طرف اشارہ "شایان دست و بازوئے قاتل" نہ ہونے میں ہے۔ اس ترکیب میں بالواسطہ طور پر کنایہ ہے۔ محبوب کے حسن و زیبائی اور لطافت اور برنائی کی طرف۔ لیکن اس بیان میں سادگی نہیں' بلکہ ایک لطیف سی رمق طنز کی بھی پائی جاتی ہے۔ اس پر مستزاد کچھ تکرار ایک خط کے اس اندراج کی بھی نظر آتی ہے جس کے مطابق غالب کو "مرگ انبوہ" میں جان دینا گوارا نہ تھا (وہ اپنی انفرادیت ہر حال میں برقرار رکھنے پر مصر تھے)' اور اس شعر کی بھی:

وفا کیسی؟ کہاں کا عشق' جب سر پھوڑنا ٹھیرا
تو پھر اے سنگ دل تیرا ہی سنگ آستاں کیوں ہو؟

یہاں ادعائے ذات کا اظہار بہت بلند سروں میں کیا گیا ہے' جو لفظوں کے تال میل میں بول رہا ہے یہ لہجہ للکار کا ہے اور اس میں حد درجے کی انانیت' بے اعتنائی' اور خود اعتمادی کا پرتو نمایاں ہے اور ایک طرح کا پندار' خود نگری اور جذبہ مقاومت بھی۔ یہاں کوئی شے نہ نشیں نہیں ہے۔ اس کے بالمقابل اس تیسرے شعر میں لہجہ دھیما دھیما اور دبا دبا سا ہے' لیکن خود اعتمادی جسے غالب کی شخصیت کا جزو لاینفک سمجھنا مبالغہ نہ ہو گا' اندر سے ابل رہی ہے اور لہجے کے دھیمے پن کے باوجود اس کو متعین کرنا اور محسوس کرنا مشکل نہیں ہے۔ موت کی پذیرائی وہ اس طور کرنا چاہتے ہیں جیسے کسی اور سے بن نہ پڑی ہو۔ جذباتی زندگی کے تقاضوں سے دست بردار ہونے کے لئے انھیں محبوب کے جور و وفا کا ہدف بننے کی ضرورت نہیں۔ یہ ان کی وضع خودداری کے خلاف ہے۔

چوتھے شعر میں "شش جہت" علامیہ ہے پورے انفس و آفاق کا' اس کائنات ارضی و سماوی کا' جو ہمیں چاروں طرف سے محیط ہے۔ شش جہت' کی ترکیب غالب کے ہاں مختلف سیاق و سباق میں بارہا مستعمل ہوئی ہے اور اقبال کے ہاں بھی' یہ پوری کائنات انسان کے اندرونی مشاہدے اور بصیرت کے لئے آغوش کشا ہے اور اس میں ناقص و کامل کا امتیاز' جس

کی بنیاد منصب یا معاشرتی حیثیت پر ہو کوئی معنی نہیں رکھتا۔ یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ "شش جہت" "کلیتہ" یعنی اپنی تمام تر کیفیت اور کمیت اور نقص و کمال کے ساتھ ہمارے روبرو ہے۔ کائنات کے اسرار کی گرفت کا انحصار بڑی حد تک نظر کی رسائی پر ہے۔ "شش جہت" سے مراد محض عالم آب و خاک نہیں، بلکہ وہ کائنات بھی ہے، جس میں حسن قدر اعلیٰ کے طور پر موجود ہے۔ حسن کی معرفت اور اس کی تفہیم کے لئے کسی خارجی سہارے اور واسطے کی ضرورت نہیں، بلکہ اس تک رسائی ہر اس شخص کی ہو سکتی ہے، جو چشم بینا اور تاثر اندوزی کی سکت رکھتا ہو۔ موخر الذکر صلاحیت کے لئے "در آئینہ" ایک معنی خیز استعارہ ہے۔ "آئینے" کا استعارہ غالب کے ہاں عکس، تمثال حیرانی، نرگسیت، انکشاف، گوناگونی اور کثیر العناصری کے لئے جگہ جگہ استعمال کیا گیا ہے اور آتش کی طرح ان کے مرغوب استعاروں میں سے ایک ہے۔ پانچواں شعر ایک لحاظ سے چوتھے شعر سے ملحق اور مربوط ہے۔ اس معنی میں کہ یہاں جستجو اور انکشاف کا مورد حقیقت آخری ہے، جس کا ذکر با صراحت اور بین طور پر نہیں کیا گیا، لیکن جس کی طرف اشارہ سطح کے نیچے موجود ہے۔ حسن، حقیقت اولیٰ ہی کے لئے ایک متبادل اصطلاح ہے۔ "شوق" اور "نگاہ" کے مابین تضاد ظاہری نہیں، بلکہ واقعی ہے۔ یہ دونوں دیدہ وری اور ابلاغ کے دو وسائل یا ان کی دو شکلیں ہیں ایک بلند اور دوسری نسبتاً پست۔ "شوق" سے مراد اندرونی بصیرت ہے، جس کی وساطت سے اشیاء کے معانی اور حسن کے رموز آشکار ہو جاتے ہیں۔ اور "نگاہ" مرادف ہے ان خارجی حواس کی، جسے برطانوی شاعر ولیم بلیک نے VEGETABLE EYE کا نام دیا ہے، جس پر تکیہ کرنے سے نہ صرف اعلیٰ حقائق تک رسائی ممکن نہیں، بلکہ وہ ان کی معرفت اور آگہی کے حصول کے راستے میں رکاوٹ بن سکتی ہے۔ بلیک نے بصارت اور بصیرت کے جو چار مدارج قائم کئے ہیں، ان میں سب سے نچلی سطح پر وہ ملکہ ہے جسے اس نے SINGLE VISION اور NEWTON'S SLEEP کہہ کر مشخص کیا ہے۔ یعنی ادراک کی وہ صلاحیت جس کا

انحصار اور دارومدار حواس ظاہری پر ہے اور سب سے برتر صلاحیت اس کے برعکس وہ ہے' جسے اس نے FOUR FOLD VISION کی اصطلاح کے ذریعے ممیّز اور متعین کیا ہے۔ دونوں میں مزید فرق یہ ہے کہ اول الذکر حقیقت کا عرفان ریزہ ریزہ حالت میں کرتی ہے' اور موخرالذکر بہ طور ایک کلی وحدت کے' اس کی مجتمع اور شیرازہ بند یعنی UNIFIED شکل میں۔ اول الذکر کی حرکت افتاں و خیزاں ہوتی ہے اور موخرالذکر کی رفتار میں جست خیزی اور شرارے یا کوندے کی سی لپک اور وہ چشم زدن میں حقیقت کو اپنی گرفت میں لے آتی ہے۔ ان دو اشعار یعنی چوتھے اور پانچویں کی' اشعار ماقبل اور اشعار مابعد سے مناسبت بہ ظاہر یہ معلوم ہوتی ہے کہ جس کیفیت انتشار و پراگندگی سے غزل کا آغاز ہوا ہے' اور جسے یہ پوری طرح محیط ہے' اس نے 'شوق' کو نگاہ میں تبدیل کر دیا ہے اور اس طرح کائنات کے راز ہائے سربستہ اب اس کیفیت سے متصف انسان کے لئے گنجینہ معانی کا ایک طلسم بن کر رہ گئے ہیں اور شش جہت' ایک ایسے گنبد میں تبدیل ہو گیا ہے' جہاں سے آواز لوٹ کر آتی اور محض سامع سے ٹکرا کر رہ جاتی ہے اور نہ انکشاف کے دروازے کھل پاتے ہیں اور نہ کوئی جوابی تاثر یعنی RESPONSE کی تحریک اس کے ذریعے پیدا ہوتی ہے۔

چھٹے شعر میں ہم پھر مراجعت کرتے ہیں' خالص موضوعی تسیم کی طرف۔ اس شعر میں تغزل کی بھرپور چاشنی ملتی ہے اور یہ مرکز بھی اسی نقطے پر ہے یعنی اپنی آواز نارسا کی گونج پر' جس کی طرف شروع میں توجہ دلائی جا چکی ہے۔ یہاں اشارہ اس حقیقت کی طرف مقصود ہے کہ شاعر کا قلب اور ذہن عرصہ دراز سے آماجگاہ بنے رہے ہیں۔ ذاتی اور غیر ذاتی یا معروضی کوائف اور حادثات کے۔ لیکن ہر طرح کے موانعات' آزمائشوں اور آویزشوں کو سہنے کے باوصف دل خیال یار سے غافل نہیں رہا۔ محبوب کا تصور اس افراتفری اور انتشار و اختلال کے عالم میں بھی لوح دل سے یکسر محو نہیں ہوا۔ بہ الفاظ دیگر جذبی زندگی کی بچی کھچی توانائی کسی طور برقرار رکھنے اور اسے سہارا دینے کے لئے ایک مرکز یا محور دستیاب رہا۔ رہین

ستم ہائے روزگار' کی ترکیب اچھوتی اور معنی خیز بلکہ ذو معنویت کی حامل ہے۔ کیونکہ 'رہین' کے لفظ میں ایک نوع کے لطیف طنز کی دھار چھپی ہوئی ہے اس میں جہاں توجہ تو آفات و حوادث کو سہتے رہنے کی طرف اشارہ کیا گیا ہے وہاں تصور محبوب سے نرمی دل آسائی اور تسکین کے جو لوازمات وابستہ ہیں ان پر کوئی پردہ نہیں ڈالا گیا ہے۔ خیال' یا تصور دوست 'فی الاصل مادی اور ظاہری وجود کی محرومیوں کے لیے ایک طرح کا نعم البدل ہے۔ یہ بھی مراد ہو سکتی ہے کہ ہر چند شدائد دنیا ہمت شکن تھے' لیکن اس سیاق و سباق میں بھی تصور جاناں کو سینے سے چمٹائے رکھنا بہر حال ایک ایسا فریضہ تھا جس کی ادائیگی میں کوئی کوتاہی روا نہیں رکھی گئی۔ ساتویں شعر میں اس پورے کاروبار شوق کی لاحاصلی اور لامعنیت کا ذکر کیا گیا ہے کہ حاصل یعنی اس کا نتیجہ سوائے احساس زیاں کے کچھ اور نہیں ہے۔ دوسرا مصرع سبب ہے اور پہلا نتیجہ۔ (یہ تقدیم و تاخیر شعری منطق میں روا ہے) ہوائے کشت وفا "کا مٹ جانا' باعث تاسف چاہے ہو مگر وہ اپنے اندر ایک نوع کا جواز بھی رکھتا ہے۔ کاروبار شوق' سرد پڑ گیا ہے' یعنی جذباتی زندگی کے سوتے خشک ہو گئے ہیں۔ اور نتیجہ "کشت وفا کو سرسبز و شاداب رکھنے کی خواہش تک فنا ہو گئی ہے۔ اسے سمت الراس کے نقطے کی ضد یعنی جذبہ شوق کی کیفیت کا NADIR کہا جا سکتا ہے۔ یہ گویا ایک طرح کا نوحہ یعنی THRENODY ہے' اس جذبے کے فقدان یا عدم موجودگی کا' جس کے سبب زندگی میں کشش اور تازگی باقی تھی۔ ایسا لگتا ہے کہ یہ شعر قلب بریاں کی ان انتہا گہرائیوں میں ڈوبا ہوا ہے' جن کا کچھ کچھ اندازہ غزل کے مطلعے سے ہوا تھا۔ آٹھویں اور آخری شعر میں ایک بار پھر غالب کے رویے کی جھلک نظر پڑتی ہے۔ بیداد عشق' سے مراد ہے وہ بیداد جس کا عشق خالص مورد یا نشانہ رہا ہے' یعنی ظلم و جور کا وہ لامتناہی اور جاں گسل سلسلہ عاشق صادق جس کی زد پر برابر رہا ہے' یا وہ جھمیلے اور جھگڑے اور وہ مد و جزر جن سے جذباتی زندگی کا سیل بے پناہ متواتر اور مسلسل آشنا رہا ہے۔ اس میں فی الحقیقت ڈر یا خوف یا ہراس کا کوئی عنصر نہیں ہے۔ وہ انہیں خاطر میں اس لئے نہیں لاتا کہ

اب وہ ان کی طرف توجہ کرنے کی حد سے ماوراء ہو گیا ہے۔ البتہ خود جذباتی زندگی کا سکڑنا اور سست جانا یعنی جذبات میں تندی' ارتعاش اور حساسیت کا باقی نہ رہنا' خود ایک بڑا سانحہ ہے۔

مصائب اور تھے' پر دل کا جانا
عجب اک سانحہ سا ہو گیا ہے

میر کے لہجے میں حرماں نصیبی کے احساس کے باوصف ایک نرم اور مدھم لہجے کی جھنکار سنائی پڑتی ہے' جس میں دل گداختگی موجود ہے۔ غالب کے ہاں ناکامی اور نامرادی کے خلفشار اور اندھیروں میں بھی زندگی کرنے کا ولولہ اور نشاط کار تازہ رہتا ہے' اور ایک طنطنہ بھی۔ وہ کسی بھی طرح ہار ماننے کے لئے آمادہ نظر نہیں آتے' لیکن یہ بھی ایک ناقابل انکار حقیقت ہے کہ جذباتی زندگی کے سوتوں کے خشک ہونے میں DRYNESS OF SOUL کی اس کیفیت کا انعکاس نظر آتا ہے' جس کا ذکر متصوفانہ شاعری میں کسی نہ کسی مرحلے پر زیر زمین معرض اظہار کے طور پر آتا رہا ہے۔

(۴)

سودائے عشق سے دم سرد کشیدہ ہوں
شام خیال زلف سے صبح دمیدہ ہوں
کی متصل ستارہ شماری میں عمر صرف
تسبیح اشک ہائے ز مژگاں چکیدہ ہوں
دوران سر سے گردش ساغر ہے متصل
خم خانہ جنوں میں دماغ رسیدہ ہوں
ظاہر ہیں میری شکل سے افسوس کے نشاں

جوں شانہ پشت دست بہ دنداں گزیدہ ہوں
دیتا ہوں کشتگاں کو سخن سے سرِ تپش
مضراب تار ہائے گلوئے بریدہ ہوں
ہے جنبش زباں بہ دہن سخت ناگوار!
خونابہ ہلاہل حسرت چشیدہ ہوں
جوں بوئے گل ہوں گرچہ گراں بار مشت زر
لیکن اسد بہ وقت گزشتن جریدہ ہوں

نسخہ حمیدیہ کی یہ غزل غالب کے ابتدائی انداز نگارش کی بھرپور نمائندگی کرتی ہے اور ان کی اٹھان اور آئندہ مخصوص رنگ سخن کی غمازی کرتی ہے۔ یہ تمام تر عشق کی کیفیت کے اظہار سے متعلق ہے۔ لیکن اس میں استعارے کے استعمال کی جو شکل نظر آتی ہے' وہ غالب کے اشکال ذہنی پر روشنی ڈالتی ہے۔ اکثر اشعار میں صنعت تضاد کا استعمال بھی کیا گیا ہے اور اس شعری صنعت کا بھی' جسے ELLIPSIS کے نام سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ یعنی معانی کی ایسی اکائیوں کا عمداً "حذف کر دینا' جنہیں قاری کی قوت متخیلہ خود ہی فراہم کرے۔ ایک طرح سے یہ استعارے کی خوبی بھی کہی جا سکتی ہے۔ پہلے ہی شعر میں جو عشق کے جذبے کی تندی اور تابناکی پر دال ہے۔ سودا اور دم سرد' کے درمیان تضاد ہے۔ کیونکہ سودا' جنون کی صورت کو فرض کرتا ہے' اور دم سرد کھینچنا' یعنی ٹھنڈی آہیں بھرنا' اس کا نتیجہ بھی ہے اور اس کا تضاد بھی۔ یہاں ان چار عناصر میں سے' جن سے قدیم طب کے مطابق انسانی سرشت وجود میں آئی تھی' دو یعنی آگ اور ہوا' یکجا کر دیے گئے ہیں۔ پہلے مصرعے میں ایک ایسی کیفیت کا انعکاس نظر آتا ہے' جو عاشق صادق پر مستولی ہے۔ دوسرے مصرعے میں شام اور صبح کے درمیان بھی تضاد ہے' اور زلف کی سیاہی جو محبوب سے متعلق ہے' اور آغاز صبح کے اجالے کے درمیان بھی۔ یہاں طلوع ہونے کا خیال خاص طور پر مفروضہ ہے۔ اور اس طرح گویا

انسانی کی ہمہ گیریت کے باوصف امید کی وزدیدہ کرن' جو صبح دمیدہ سے وابستہ ہے' نظروں سے اوجھل نہیں ہے۔ بہ الفاظ دیگر اس میں سوائے عشق کی ایک طور سے مکافات کا پتہ بھی چلتا ہے۔ مزید یہ کہ جہاں پہلے مصرعے سے ایک طرح کے انحطاط اور افلاق کا اظہار ہوتا ہے' وہاں دوسرا مصرع ایک نوع کی تعلیل یا فشار کی طرف رہنمائی کرتا ہے۔ دوسرے شعر کے پہلے مصرعے میں ہم پھر پہلے شعر کے پہلے مصرعے کی طرف مراجعت کرتے ہیں یعنی فراق دائمی کی اذیت ناک حالت' جس کا براہ راست نتیجہ ہے اشکوں کی لڑی کا جاری ہو جانا' جو پلکوں سے امنڈے پڑتے ہیں۔ اور یہ لڑی مثل تسبیح کے دانوں کے نظر آتی ہے۔ اشک رواں کے لئے ایک بصری پیکر ستاروں کا ہے اور ستارہ شماری فراق کی دلدوز اور جاں گسل کیفیت کا ایک معلوم اور مانوس اشاریہ ہے۔ اس ضمن میں غالب کا یہ شعر حافظے میں تازہ ہو جاتا ہے:

کس طرح کاٹے کوئی شب ہائے تار برشگال
ہے نظر خو کردۂ اختر شماری ہائے ہائے

لفظ متصل اتحاد وقت کو ظاہر کرتا ہے۔ اس غزل میں دوسرے شعر کا دوسرا مصرع ایک مرکب استعارہ ہے جس میں قطرہ ہائے اشک اور تسبیح کے دانے جیسا کہ اشارہ کیا گیا' باہم مخلوط ہو گئے ہیں'۔ اور ایک دوسرے کی موجودگی کا احساس دلاتے ہیں۔ تیسرے شعر کے پہلے مصرعے میں لفظ متصل پیہم حالت اضطراب کی جانب اشارہ کر رہا ہے' اور اس کے اتحاد کی طرف بھی۔ جنون کے مے خانے میں شراب جنون فراوانی کے ساتھ دستیاب اور ارزاں ہے اور ساغر پر نظر پڑتے ہی اعصاب میں کھنچاؤ اور تناؤ کا پیدا ہو جانا لابدی ہے۔ ایک معنی میں گردش ساغر جذب و جنون کی کیفیت کے مماثل بھی ہے اور اسے اکساتی بھی ہے۔ ساغر کی جھلک دیکھنے سے دماغ میں تموج کی جو کیفیت پیدا ہو جاتی ہے' بعینہٖ وہی کیفیت ساغر کی غیر موجودگی لیکن جنون کے سبب دل و دماغ پر طاری ہے۔ ساغر کی گردش ایک تعلیل پیکر ہے' اور اس کے پہلو بہ پہلو متبادل طور پر دوران سر کی کیفیت ہے۔ دماغ رسیدہ' ایک اچھوتی ترکیب

ہے۔ جس سے سرخوشی اور مدہوش کن اہتزاز کا اظہار مقصود ہے۔ چوتھے شعر کے دوسرے مصرعے میں تشبیہ کا استعمال کیا گیا ہے۔ یہاں کلیدی لفظ "شانہ" ہے۔ جس کے دندانے اس امر کا اظہار ہیں کہ ان پر ضرب لگائی گئی ہے۔ افسانوی کردار کی حالت گزیدگی بہ سبب اس کے ہے کہ اس کی پشت کو دانتوں سے چبایا گیا ہے۔ یہ کیفیت حساس حسی' بے چارگی اور شکنجے میں گرفتاری کی علامت کہی جاسکتی ہے۔ جس کے لئے ایک لفظ افسوس بمعنی حسرت اور قلم استعمال میں لایا گیا ہے۔ اور یہ لفظ گزیدہ سے وابستہ ہے۔ یہاں یہ امر بھی غور طلب ہے کہ مایوسی اور پراگندگی کو' جو تمام تر ایک اندرونی کیفیت ہے' خارجی طور پر منتقل بھی کیا گیا ہے کہ اور دونوں کے درمیان تعلق ظاہر کرنے کے لئے دوسرے مصرعے میں تشبیہ سے کام لیا گیا ہے۔ پانچویں شعر کے پہلے مصرعے میں کشتگان' سے مراد ہے' کشتگان تیغ عشق' اور سرتپش' سے مراد ہے تڑپ' اضطراب اور ناصبوری' جو لوازمات عشق و محبت ہیں۔ اس شعر کے دونوں مصرعوں میں وجہ مماثلت و اشتراک ہے لفظ سخن۔ پہلے مصرعے میں یہ بین طور پر موجود ہے۔ دوسرے مصرعے میں نغمہ مستتر ہے لیکن اس کی موجودگی مضراب تارہائے' کی ترکیب سے اخذ اور متعین کی جاسکتی ہے۔ سخن اشارہ ہے حرف و صوت کی اس تنظیم کی طرف جس پر افسانوی کردار کو قدرت حاصل ہے اور جس کے ذریعے جذبات کی تحتیج اور تطہیر بھی ممکن ہے اور ان کی باز آفرینی بھی۔ اور مضراب تار کے ذریعے نغموں کی فصل کو اگانا یعنی وجود میں لانا ممکن بھی ہے اور سریع الحصول بھی۔ بہ الفاظ دیگر شاعری اور موسیقی دونوں ہی وسائل ہیں جذبات کو گویائی عطا کرنے کے لیکن دونوں مصرعوں میں ایک باریک اور لطیف فرق بھی ہے' جسے ملحوظ رکھنا ضروری ہے۔ پہلے مصرعے کا مرجع دوسرے لوگ ہیں' اور یہ لفظ کشتگان' سے آشکارا ہوتا ہے۔ یہاں سخن یعنی الفاظ کی وساطت سے "سرتپش" کو دوبارہ جنم دینا ایک غیرذاتی فعل ہے۔ دوسرے مصرعے میں اپنے آپ کو مضراب تصور کرنا' جس میں سے تارہائے گلوئے بریدہ' نکل رہے ہیں۔ اس غیرذاتی پن کی ایک انتہائی شکل ہے' یعنی یہاں غیر شخصی جذبات کو اپنے اندر اس طور پر ضم کرلیا گیا ہے کہ خود کہنے والے کی ذات ایک معمول یعنی MEDIUM میں تبدیل ہوگئی ہے گو یہاں در پردہ اپنی روح کی زخم خوردگی اور کاہش کا اظہار بھی مقصود ہے۔ کہنے والا خود بھی کشتگان تیغ ستم میں سے ایک ہے۔ چھٹے

شعر کے دوسرے مصرعے میں خونابہ ہلاہل حسرت' میں دو عناصر مدغم کر دیئے گئے ہیں۔ ایک تو خونابہ یعنی ایسا خون جس میں آنسوؤں کی آمیزش پائی جاتی ہے۔ اور دوسرے ہلاہل حسرت' جو تلخی زہرناکی اور سخت ترین محرومی کا اشاریہ ہے۔ بہ الفاظ دیگر چونکہ کہنے والا خونابہ ہلاہل حسرت" کا عادی ہو گیا ہے کہ وہ اس کے رگ وپے میں سرایت کر چکا ہے اور جاری و ساری ہے۔ اس لئے زبان کو دہن پر پھیرنا یعنی اس کی جنبش، بجز مزگی کے کوئی اور نتیجہ پیدا نہیں کر سکتی۔ یہاں یہ امر قابل لحاظ ہے کہ جہاں دوسرا مصرع ایک ذہنی اور نفسیاتی کیفیت کا ترجمان اور اس کا آئینہ دار ہے' وہاں پہلا مصرع ایک طبعی عمل کو سامنے لاتا ہے۔ خونابہ ہلاہل حسرت' کی حیثیت' پہلی کیفیت سے متعلق ہے' اور زبان کا لبوں پر پھیرنا دوسرے عمل سے متعلق ہے اور مفہوم کے اعتبار سے برعکس ہے ایک دوسرے شعر

رگ و پے میں جب اترے زہر غم تب دیکھئے کیا ہو
ابھی تو تلخی کام و دہن کی آزمائش ہے

کے آخری دوسرے شعر کو ایک طور سے حسرت کی کیفیت کی توسیع سمجھنا چاہیے۔ پہلے مصرعے میں تشبیہ سے کام لیا گیا ہے۔ مشت زر وہ زیرہ ہے جو پھولوں کے اردگرد نظر آتا ہے اور یہاں افسانوی کردار سے منسلک ہو کر ثروت و وفور کی علامت بن گیا ہے۔ گراں بار کی ترکیب اس وفور پر ایک تاکیدی حکم رکھتی ہے۔ لیکن ثروت کی یہ کیفیت اپنے اندر اضمحلال اور نامرادی کا تخم بھی رکھتی ہے۔ یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ اس کا تعلق حال سے ہے' اور موجودہ حالت وقت گذشتن کا پیش خیمہ ہے۔ مستقبل میں پیش آنے والا اضمحلال اور افسردگی سامنے نظر آ رہی ہے جو لفظ جریدہ' سے آشکارا ہے۔ جریدہ اس شاخ کو کہتے ہیں جو پتوں سے خالی ہو گئی ہو۔ یہاں موازنہ ہے گراں بار مشت زر' اور شاخ جریدہ' کے درمیان۔ یعنی آغاز کار میں دل ہر طرح کی طمانیت سے معمور تھا۔ اور ہر طرح کا وفور اور پرمائیگی اسے حاصل تھی لیکن اس کے برعکس اب بہ وقت سفر یا عشق کے تجربے کی آخری منزل میں یہ ہر طرح کی ثروت اور تونگری سے محروم ہو گیا ہے۔ اس طرح یہ آخری شعر' پہلے شعر کے پہلے مصرعے یعنی' سودائے عشق سے دم سرد کشیدہ ہوں' سے وابستہ ہے اور غزل کی ہمہ گیر کیفیت سے پوری طرح ہم آہنگ ہے۔

خطوط غالب میں "نفس" کی پرچھائیاں

غالب کے خطوط ان کی فعال، گوناگوں اور دل کش شخصیت کا عکس ہیں۔ ان کی شاعری میں جو ابہامیت ہے وہ تجربے کے متضاد، متنوع اور رنگارنگ پہلوؤں کی ترجمانی سے آئی ہے، اور اس شعری انداز اور لب و لہجے کی وجہ سے جسے تحلیل اور تجربے کی گرفت میں لانا آسان نہیں۔ شاعری اور خصوصاً غزل کی شاعری حد درجے کا ارتکاز چاہتی ہے، یعنی یہاں تجربے کا ابلاغ اس کے مفہوم کی حدوں کو وسیع کر دیتا ہے۔ شعری تجربہ شعور اور لاشعور کے نہاں خانوں میں جذب ہو چکنے کے بعد پر پیچ اور مخفی راہوں سے گذر کر حرف و صوت کا جامہ پہنتا ہے، اور اس لیے اس کی افہام و تفہیم کے لیے ہمیں شعر کی وحدت کو پرکھنے اور اسے شاعر کے فیضان کے سرچشموں سے ربط دینے کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ نثر میں تجربات کو وضاحت، تفصیل اور شرح و بسط کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے۔ غالب کی شاعری اور ان کے خطوط کی نثر میں کیفیت اور کمیت کے مدارج قدرتی طور پر مختلف ہیں۔ کیوں کہ معمول یعنی (MEDIUM) کا فرق ادب اور آرٹ میں بڑی اہمیت رکھتا ہے، لیکن ہیں وہ ایک ہی شخصیت کے دو روپ، اور ان دونوں میں ایک چیز مشترک ہے، وہ یہ کہ ان دونوں میں غالب کا نفس (SELF) اور اس کا جواب (ANTI-SELF) دونوں کیے بعد

دیکھے سامنے آتے ہیں۔ یہاں یہ جتا دینا بھی ضروری ہے کہ غالب ان معنوں میں دروں بین نہیں ہیں' جس مفہوم میں ہم میرکی داخلیت پسندی کا ذکر کرتے ہیں' کیوں کہ غالب میرہی کی طرح حساس اور مرتعش اوراک رکھنے کے باوصف اپنے گردوپیش کا واضح اور گہرا شعور بھی رکھتے ہیں۔ خطوط میں یہ چیز خاص طور سے نمایاں بھی ہے اور ممیز بھی کی جاسکتی ہے۔ کیوں کہ یہاں وہ کھل کر سامنے آتے ہیں اور یہاں ان کی شخصیت زیادہ بے حجاب ہے۔ لیکن یہ بات بھی کچھ کم غور طلب نہیں کہ غالب نہ صرف حیات و کائنات کے بارے میں ایک حرکی نقطہ نظر رکھتے ہیں' بلکہ خود ان کی ذات کا مرکز و محور بھی بدلتا رہتا ہے۔ اسی سبب ان کی شخصیت ایک حیرت انگیز معمہ ہے۔ برطانوی شاعر کیٹس کے الفاظ میں گویا ان کا ذہن ہر قسم کے خیالات اور تجربات کے لیے ایک شاہراہ عام (THOROUGHFARE) ہے' ایک بند گلی نہیں۔ کیٹس کا خیال ہے کہ شاعر کی ذات کو مقید و محصور نہیں کیا جاسکتا' کیوں کہ وہ ہر منظر سے وابستہ بھی ہو جاتی ہے اور اس سے اپنے آپ کو الگ بھی کر لیتی ہے' اور اس طرح ایک جلوۂ صد رنگ کی حامل بن جاتی ہے۔ شاعر اپنی ذات یا خودی کا مالک بھی ہوتا ہے اور اس سے بے نیاز اور لاپرواہ بھی۔ جس سے مراد یہ ہے کہ اس کا نفس یا نقطہ نظر جامد اور سکونی نہیں ہوتا' بلکہ اپنے اندر انتہائی لچک' سبک روی اور اثر و نفوذ کی صلاحیت رکھتا ہے۔ وہ ہر نقش حیات پر نظر ڈالتا اور گذر جاتا ہے۔ وہ مظاہر کی کائنات اور انسانی علائق کی کائنات سے اس حد تک وابستہ نہیں ہوتا کہ ان کا ہمہ تن اسیر ہو جائے۔ وہ ہجوم میں گم بھی ہو سکتا ہے اور اس سے اپنا رشتہ توڑ بھی سکتا ہے۔ وہ سیمرغ کی طرح پوری فضا کو اپنے چنگل میں سمیٹ بھی سکتا ہے اور عقاب وار اس سے ماوراء بھی ہو جاتا ہے۔ وہ کبھی کبھی اپنے نفس کو اپنے کف دست پر رکھ کر اسے دیکھتا ہے' تاکہ اس کے خوب و زشت اور پست و بلند کا ہر پہلو سے جائزہ لے سکے اور اس کا عرفان حاصل کر سکے۔

غالب کے خطوط متنوع تجربات کو محیط ہیں۔ ان کے اردو خطوط ۱۸۴۸ء سے ۱۸۶۹ء

تک کی مدت پر پھیلے ہوئے ہیں۔ انہوں نے فارسی میں مکتوب نگاری اس لیے ترک کی' کیوں کہ خود انہی کے بقول وہ جس اہتمام و انصرام اور جگر کاوی اور محنت پژوہی کا مطالبہ کرتی تھی' اسے غالب اپنی زندگی کے آخری دور میں پورا کرنے کی خاطر خواہ سکت نہ رکھتے تھے۔ اردو خطوط فارسی مکاتیب کے مقابلے میں زیادہ سبک' زود ہضم اور حدیث دل کے غماز ہیں۔ یہ سر تا سر غیر رسمی ہیں اور تعقید لفظی و معنوی سے پاک۔ غالب کی زندگی کی شام میں فارسی مکتوب نگاری کا چلن قریب قریب ختم ہو گیا تھا اور یہ بے وقت کی راگنی معلوم ہونے لگی تھی۔ اردو خطوط میں ان کے مخاطب ہر قسم کے لوگ شامل ہیں' یعنی والیان ریاست' تبحر عالم' بے ریا دوست اور محبوب شاگرد' یعنی وہ سب بڑے اور چھوٹے' ذی جاہ اور کم رتبہ' ہندو اور مسلمان' جو غالب سے محبت اور عقیدت رکھتے اور جن کی دل جوئی اور دم سازی کو غالب جزو ایمان جانتے تھے۔ والیان ریاست کو غالب نے جو خطوط لکھے ہیں' وہ فروتنی اور عاجزی سے مملو ہیں اور انہیں پڑھ کر یہ اندازہ ہوتا ہے کہ غالب اپنی ضرورتوں اور اغراض کے مارے ہوئے ہیں۔ کاشانۂ دل کے ماہ دو ہفتہ" یعنی منشی ہر گوپال تفتہ کو خود لکھتے ہیں کہ "تمہارا دعا گو اگرچہ اور امور میں پایہ عالی نہیں رکھتا' مگر احتیاج میں اس کا پایہ بہت عالی ہے۔" چوں کہ ان والیان ریاست سے ان کی حاجت روائی ہوتی تھی' اس لیے غالب کو ان کے سامنے گڑگڑانے میں عار نہ تھا اور ان کی مدح و ثنا خوانی میں وہ بعض اوقات حد سے تجاوز کر جاتے تھے۔ ان خطوط میں القاب طویل اور گراں بار' طرز تخاطب خوشامدانہ اور عبارت آرائش سخن کا حکم رکھتی ہے' یعنی مقفیٰ و مسجع ہے۔ ان میں نہ کوئی مانوس اور لطیف اشارے ہیں' نہ طباعی اور دقیقہ سنجی ہے' نہ یہاں علم و حکمت کے گوہر آبدار ہیں' نہ مزاح اور بذلہ سنجی کی ہلکی ہلکی پھوار۔ شاید یہ ممکن بھی نہ تھا' کیوں کہ والیان ریاست کی صلاحیت خداداد' مضامین لطیف کی متحمل ہی کہاں ہو سکتی ہے۔ یہاں تو بس "مدعائے ضروری الاظہار" ہے اور اپنے مربیوں سے کرم گستری کی بھیک۔ ان میں سے بیشتر خطوط مختصر ہیں اور ان کا جتنا اور جز بھی بند ھی ٹکی اور

مشتمل ہے۔ یہ زیادہ تر مکتوب الیہ کے لیے درازیٔ عمر کی دعا اور اس کے جود و سخا کی منقبت سے پر ہیں۔ وہ اسی لے سے شروع ہوتے ہیں اور اسی لے پر ختم ہو جاتے ہیں۔ نواب محمد یوسف علی خان بہادر والیٔ رام پور کو' جو مرزا کی شاگردی میں ناظم تخلص کرتے تھے' لکھتے ہیں:

"حضرت ولی نعمت' آیہ رحمت سلامت

کس زبان سے کہوں اور کس قلم سے لکھوں کہ یہ ہفتہ عشرہ کس تردد و تشویش سے بسر ہوا ہے۔ ہر روز شام تک جانب در نگراں رہتا کہ ڈاک کا ہرکارہ آئے اور حضرت کا نوازش نامہ لائے۔ بارے خدا کی مہربانی ہوئی' از سر نو میری زندگانی ہوئی کہ کل چار گھڑی رات گئے ڈاک کے ہرکارے نے وہ عطوفت نامہ عالی دیا' جس کو پڑھ کر روح تازہ رگ و پے میں دوڑ گئی۔ نیند کس کی' سونا کس کا؟ روشنی کے سامنے بیٹھا اور اشعار تہنیت لکھنے لگا۔ سات شعر مع مادۂ حصول صحت جب لکھ لیے تب سویا۔ اب اسی وقت وہ مسودہ صاف کر کے ارسال کرتا ہوں"۔

غالب کی برائت میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ ان پر پیغمبری وقت پڑا تھا۔ قلعے سے تعلق منقطع ہو گیا تھا۔ انگریزی حکام بالا دست کی نظروں میں وہ مشتبہ تھے۔ معاش کے سب راستے ان پر مسدود ہو چکے تھے۔ جو کچھ آسرا باقی رہ گیا تھا وہ انھی نوابین کی نظر التفات کا تھا۔ اس لیے محل حیرت نہیں کہ غالب ان کی چشم و ابرو کی جنبش کو بشارت ربانی سے کم نہ سمجھتے تھے۔ ان خطوط میں غالب کے نفس کی سب سے نچلی پرت (LAYER) ہمارے سامنے آتی ہے اور ان کی دنیاداری اور ہوش مندی کا ایک نقش چھوڑ جاتی ہے۔

ایک دلچسپ سلسلہ ان خطوط کا ہے' جو لکھے تو گئے ہیں اپنے بے تکلف دوستوں کے نام' مگر جن میں یہ تذکرہ ملتا ہے کہ جو اعزاز و مناصب ان کے لیے اب تک مقرر اور مخصوص تھے اور ہر طرح ان کے شایان شان تھے' وہ اب حسب سابق بدستور نہیں رہے ہیں' اور یہ بات ان کے لیے موجب آزردگی اور دل برداشتگی ہے۔ چناں چہ چودھری عبدالغفور سرور کو

لکھتے ہیں:

گورنمنٹ کے دربار میں ہمیشہ سے میری طرف سے قصیدہ نذر گزرتا ہے۔ اشرفیاں نہیں' اور خلعت' ریاست دو دہانی کا سات پارچہ اور تین رقم جیغہ سرپیچ مالائے مروارید مجھ کو ملا کرتا ہے۔ اب گورنر جنرل بہادر یہاں آتے ہیں' دربار میں بلائے جانے کی توقع نہیں' پھر کس دل سے قصیدہ لکھوں؟

غالب کی گزر اوقات کا انحصار بیش تر ان قصائد پر تھا' جو والیان ریاست اور انگریز حکام کی مدح سرائی میں وہ وقتاً "فوقتاً" لکھتے رہتے تھے۔ چناں چہ انہوں نے اس تنگ و دو کا ذکر بھی کیا ہے' جو قصیدہ گزارنے کے سلسلے میں در پیش آتی تھی' اور جس کے اب وہ متحمل نہ ہو سکتے تھے۔ چناں چہ انہی چودھری صاحب کو ایک اور خط میں لکھتے ہیں:

"مجھ میں قصیدہ لکھنے کی قدرت کہاں' اگر ارادہ کروں تو فرصت کہاں۔ قصیدہ لکھوں' آپ کے پاس بھیجوں' آپ دکن کو بھیجیں' متوسط کب پیش کرنے کا موقع پائے' پیشگی پر کیا پیش آئے' ان مرحلوں کے طے ہونے تک میں کیوں جیوں گا"۔

غالب چوں کہ مغل دربار کے متوسلین میں سے تھے اور غدر سے پہلے قلعے میں پابندی کے ساتھ حاضری دیا کرتے تھے' بلکہ ذوق کے انتقال کے بعد وہ بہادر شاہ ظفر کے باقاعدہ استاد بھی مقرر ہو گئے تھے۔ اس لیے یہ امر قدرتی تھا کہ نئی عمل داری میں ان کی ساکھ آسانی کے ساتھ قائم نہ ہو سکتی تھی۔ انہوں نے کئی بار اس کا ذکر کیا ہے کہ ان کے دامن پر جو دھبہ لگ چکا ہے' وہ مٹائے نہیں مٹتا۔ نئی حکومت کے سربراہوں کے دل میں جو شکوک و شبہات ان کی طرف سے جاگزیں تھے' اس کے لیے معتبر اور نامعتبر ہر طرح کے شواہد موجود تھے۔ سکے کے معاملے میں ان کی جان جس طرح ضیق میں پڑ گئی تھی' اس سے کبیدہ خاطر ہو کر چودھری عبدالغفور کو لکھتے ہیں:

"سکے کا دار تو مجھ پر ایسا چلا' جیسے کوئی چھرا یا کوئی گراب' کس سے کہوں' کس کو گواہ

لاؤں۔ یہ دونوں سکے ایک وقت میں کہے گئے ہیں یعنی جب بہادر شاہ تخت پر بیٹھے تو ذوق نے یہ دو سکے کہہ کر گذارے۔ بادشاہ نے پسند کیے۔ مولوی محمد باقر نے جو ذوق کے معتقدین میں تھے' انہوں نے دلی اردو اخبار میں یہ دونوں سکے چھاپے۔ اس کے علاوہ اب وہ لوگ موجود ہیں' جنہوں نے اس زمانے میں مرشد آباد اور کلکتہ میں یہ سکے سنے ہیں اور ان کو یاد ہیں۔ اب یہ دونوں سکے سرکار کے نزدیک میرے کہے ہوئے اور گذارے ہوئے ثابت ہیں۔ ہر چند قلمرو ہند میں دلی اردو اخبار کا پرچہ ڈھونڈا' کہیں ہاتھ نہ آیا۔ یہ دھبہ مجھ پر رہا۔ پنشن بھی گئی اور ریاست کا نام و نشان خلعت و دربار بھی مٹا۔"

اس تراشے سے یہ ظاہر ہو رہا ہے کہ نئے حالات میں غالب بہادر شاہ ظفر کی شان میں کہے گئے قصیدے کو جو انگریزی سرکار میں ان سے منسوب کیا جا رہا تھا' اپنے دامن عفت پر ایک بدنما داغ تصور کرتے تھے' اور اپنی بے گناہی ہر حال میں ثابت کرنا چاہتے تھے۔ اسی طرح پہلی جنگ آزادی کے غازیوں سے انہیں جو رشتہ اخلاص و مودت رہا تھا' وہ بھی اب ان کے لیے باعث ننگ و عار تھا۔ اس لیے کہ اس رشتے کی کوئی بھی نمود ان کے مصالح اور منفعت کی راہ میں بہت بڑی رکاوٹ تھی اور وہ اسے ہٹانے پر کمربستہ تھے تاکہ انگریز حاکموں کی نظر میں سرخ رو رہیں۔ چنانچہ مولوی غلام غوث بے خبر کو لکھتے ہیں:

"میں اپنی عادت قدیم کے موافق خیمہ گاہ میں پہنچا۔ مولوی اظہار حسین خاں صاحب بہادر سے ملا۔ چیف سیکرٹر بہادر کو اطلاع کی' جواب آیا کہ فرصت نہیں۔ میں سمجھا کہ اس وقت فرصت نہیں۔ دوسرے دن پھر گیا۔ میری اطلاع کے بعد حکم ہوا کہ ایام غدر میں تم باغیوں سے اخلاص رکھتے تھے۔ اب گورنمنٹ سے کیوں ملنا چاہتے ہو۔ اس دن چلا آیا۔ دوسرے دن میں نے انگریزی خط ان کے نام کا لکھ کر ان کو بھیجا۔ مضمون یہ کہ باغیوں سے میرا اخلاص مثد محض ہے۔ امیدوار ہوں کہ اس کی تحقیقات ہو تاکہ میری صفائی اور بے گناہی ثابت ہو۔ یہاں کے مقامات پر جواب نہ ہوا' اب ماہ گذشتہ یعنی فروری میں پنجاب کے

ملک سے جواب آیا کہ لارڈ صاحب فرماتے ہیں کہ ہم تحقیقات نہ کریں گے۔ پس یہ مقدمہ طے ہوا' دربار خلعت موقوف ہے' پنشن سردوچہ لا معلوم"۔

سید مرزا کو ایک خط میں انتہائی مایوسی اور پریشانی کے عالم میں اس غیر یقینی اور تذبذب کی کیفیت سے مطلع کرتے ہیں جس سے وہ اس وقت دوچار تھے:

سب سے بڑھ کر آمد آمد گورنمنٹ کا ہنگامہ ہے۔ دربار میں جاتا تھا' خلعت فاخرہ پاتا تھا وہ صورت اب نظر نہیں آتی۔ نہ مقبول ہوں' نہ مردود ہوں' نہ بے گناہ ہوں' نہ گنہ گار' نہ مخبر' نہ مفسد بھلا اب تم ہی کہو کہ اگر یہاں دربار ہو اور میں بلایا جاؤں تو نذر کہاں سے لاؤں؟"

کئی خطوں میں غالب نے اس بے توجہی اور عدم التفات کا شکوہ کیا ہے' جو بعض انگریز حکام نے ان کے سلسلے میں روا رکھی تھی' لیکن غالب نے ان کی رضاجوئی کی کسی مرحلے پر ہمت نہ ہاری' بلکہ ہر طرح سے یہ ثابت کرنے میں لگے رہے کہ وہ ہی حکومت کے سچے خیر خواہ اور اس کے دل سے وفادار ہیں۔ چناں چہ وہ اپنی تصنیف "دستنبو" کے نسخے' طلائی جلد میں بندھوا کر' نہایت اہتمام کے ساتھ اہم حکام کی خدمت میں بھیجتے رہے۔ بعض اوقات وہ انگریز حکام کی معمولی سی توجہ اور حسن اخلاق سے اس درجہ متاثر ہوتے ہیں کہ سرتاپا سپاس بن جاتے ہیں۔ اور اگر کسی انگریز افسر سے کبھی شرف ملاقات حاصل ہو جاتا ہے' تو اس کی اطلاع اپنے دوستوں کو اس انداز سے دیتے ہیں گویا مقام علیین پر پہنچ گئے تھے اور وہاں ملائکہ سے بالمشافہ گفتگو کے بعد ابھی ابھی اس کرۂ خاکی پر نزول اجلال کیا ہے۔ چنانچہ مرزا علاء الدین احمد خاں علائی کو یہ مژدۂ جانفزا سناتے ہیں:

جناب لفٹیننٹ گورنر بہادر نے دربار کیا۔ میری تعظیم و توقیر اور میرے حال پر لطف و عنایت' میری ارزش و استحقاق سے زیادہ' بلکہ میری خواہش اور تصور سے زیادہ مبذول کی"۔

اور اپنے عزیز دوست منشی شیو نرائن آرام کو اپنا ہمراز بنا کر ایک خوش خبری سناتے

ہوئے اپنے اور ان کے ایمان کو اس طرح تازہ کرتے ہیں:

"پرسوں اور کل دو ملاقاتیں جناب آر تھڈ صاحب بہادر سے ہوئیں۔ کیا کہوں کہ مجھ پر بے سابقہ معرفت کیا عنایت فرمائی؟ میں یہ جانتا ہوں گویا مجھ کو مول لے لیا"۔

یہ سب خطوط جن میں غالب انگریز افسروں کے آگے جبیں سائی کرتے نظر آتے ہیں۔ اسی سطح پر ہیں، جو انہوں نے والیان ریاست سے داد و دہش کی طلب کے سلسلے میں لکھ رکھی ہے۔ یہاں ان کا وہ نفس، جو کشاکش حیات میں الجھا ہوا ہے، بخوبی پہچانا جا سکتا ہے۔ یہاں ان کا رویہ خالص کاروباری ہے اور وہ سرکاری عہداروں کی خوشنودی حاصل کرنے کے لیے ہر وسیلہ استعمال کرنے پر آمادہ نظر آتے ہیں اور اپنے حصول مقصد کی راہ میں کسی ادنی سی رکاوٹ کو بھی حائل نہیں ہونے دینا چاہتے۔

غالب نے خطوط نویسی کے فن میں اپنی بے مثل ظافت سے کام لے کر بہت سی جدتیں پیدا کیں اور ایک نئی طرح نگارش کی ڈالی۔ ان خطوط کی دل کشی کا ایک بڑا راز یہ ہے کہ یہ بوجھل، جامد اور بے کیف نہیں، بلکہ بے حد متحرک اور زندہ ہیں۔ یہاں کاتب اور مکتوب الیہ باہمی مکالمے میں مصروف نظر آتے ہیں اور جس صورت حال (SITUATION) سے وہ متعلق ہیں، وہ بھی جیتے جاگتے انداز میں ہماری نظروں کے سامنے آئینہ ہو جاتا ہے۔ غالب کا یہ حیرت انگیز ملکہ کہ وہ بعض مواقع یا صورت حال کو ڈرامائی انداز میں تصور کی آنکھوں سے دیکھنے اور اسے صفحۂ قرطاس پر ابھارنے کی قدرت رکھتے ہیں، بسا اوقات سامنے آتا ہے۔ مثلاً ایک خط میں جو میر مہدی مجروح کے نام لکھا گیا ہے، میرن صاحب کے جنہیں وہ حد درجے عزیز رکھتے تھے، اپنی سسرال سے رواہو کو بڑی چابکدستی کے ساتھ مزاحیہ انداز میں پیش کیا ہے۔ یہاں بیان پر اتنا زور نہیں ہے، جتنا صورت حال کو حرکت اور رفتار کے ذریعے منتقل کرنے یعنی اس کے ENACTMENT پر تاکہ تصویر اپنی رواں دواں حالت میں سامنے آجائے:

"کل شام کو میرن صاحب روانہ ہوئے۔ ان کی سسرال میں قصے کیا کیا نہ ہوئے۔ ساس اور سالیوں نے اور بی بی نے آنسوؤں کے دریا بہا دیئے۔ خوشدامن صاحب بلائیں لیتی ہیں' سالیاں کھڑی ہوئی دعائیں دیتی ہیں۔ بی بی مانند صورت دیوار چپ' جی چاہتا ہے چیخنے کو مگر ناچار چپ' وہ تو غنیمت تھا کہ شہر ویران' نہ کوئی جان نہ پہچان۔ ورنہ ہمسائے میں قیامت بپا ہو جاتی۔ ہر ایک نیک بخت اپنے گھر سے دوڑی آتی۔ امام ضامن علیہ السلام کا روپیہ بازو پر باندھا گیا۔ گیارہ روپے خرچ راہ دیئے۔ مگر ایسا جانتا ہوں کہ میرن صاحب اپنے جد کی نیاز کا روپیہ راہ ہی میں اپنے بازو پر سے کھول لیں گے' اور تم سے صرف پانچ روپے ظاہر کریں گے۔ اب سچ جھوٹ تم پر کھل جائے گا۔ دیکھنا یہی ہوگا کہ میرن صاحب تم سے بات چھپائیں گے۔ اس سے بڑھ کر ایک بات اور ہے' اور وہ قابل غور ہے۔ ساس غریب نے بہت سی جلیبیاں اور تودہ قلاقند ساتھ کر دیا ہے' اور میرن صاحب نے اپنے جی میں یہ ارادہ کر لیا ہے کہ وہ جلیبیاں راہ میں چٹ کریں گے اور قلاقند تمہاری نذر کر کے تم پر احسان دھریں گے۔ "بھائی میں دلی سے آیا ہوں' قلاقند تمہارے واسطے لایا ہوں"۔ زنہار باور نہ کیجیو' مال غنیمت سمجھ کر لے لیجیو۔۔۔۔ میرن صاحب کی نازک مزاجیوں نے کھیل بگاڑ رکھا ہے۔ یہ لوگ تو ان پر اپنی جان نثار کرتے ہیں۔ عورتیں صدقے جاتی ہیں' مو پیار کرتے ہیں"۔

غالب بنیادی طور پر مجلسی انسان تھے اور صحبت احباب کے دلدادہ۔ ان کے دوستوں کا حلقہ' جیسا کہ انہوں نے خود لکھا ہے' بہت وسیع تھا۔ خطوط نگاری اصل ملاقات کا بدل بھی تھی' اور اس کے ذریعے وہ اپنے دل کا بوجھ بھی ہلکا کر لیا کرتے تھے۔ ظرافت ان کی طبیعت کا جزو لاینفک تھی' اور وہ اس کے بغیر رہ ہی نہیں سکتے تھے۔ خوش ہونے کی اسی خوبی کی وجہ سے غالباً حالی نے انہیں حیوان ظریف کہا ہے۔ چنانچہ اوپر کے تراشے میں ایک مخصوص صورت حال کو متصور کرنا اور اسے ظرافت کی چاشنی کے ساتھ پیش کرنا' یہ دونوں عناصر یک وقت موجود ہیں۔ اب ایک اور تراشہ دیکھئے۔ سید سرفراز حسین کے نام ایک خط میں' وہ اپنے

دوستوں سے' جن سے وہ بچھڑے ہوئے ہیں' تصور میں بازدید کا منظریوں ابھار کرتے ہیں:

"وہی بالاخانہ ہے اور وہی میں ہوں۔ سیڑھیوں پر نظر ہے کہ وہ میر مہدی آئے' وہ یوسف مرزا آئے' وہ میرن آئے۔ وہ یوسف علی خاں آئے۔ مرے ہوؤں کا نام نہیں لیتا' بچھڑے ہوؤں میں سے کچھ گنتے ہیں۔ اللہ اللہ ہزاروں کا میں ماتم دار ہوں۔ میں مروں گا۔ تو مجھ کو کون روئے گا"۔

غالب نے اپنے بارے میں یہ تو صحیح کہا ہے کہ "میں نے وہ انداز تحریر ایجاد کیا ہے کہ مراسلے کو مکالمہ بنا دیا ہے"۔ اس کے ساتھ ہی یہ بھی بڑی حد تک درست ہے کہ وہ با آسانی اپنے تصور میں بہت سے ایسے جلوؤں کو آباد کر لیتے ہیں' جو بظاہر نظر سے اوجھل ہیں اور انھیں جزئیات نگاری کی مدد سے زندہ اور تابناک بنا دیتے ہیں۔ ان دونوں تراشوں میں یہ خصوصیت مشترک ہے۔ فرق صرف اس قدر ہے کہ پہلے تراشے میں مزاح اور بذلہ سنجی کا عنصر غالب ہے اور دوسرے میں لب ولہجہ حزن اور دل گرفتگی کا ہے۔

آخری ایام کے خطوں میں ایک موضوع جو تواتر کے ساتھ غالب کی نوک قلم پر آیا ہے۔ وہ اپنے نجی غموں اور بیماریوں کا تذکرہ ہے' اور موت سے ہمکنار ہونے کی خواہش' جو برابر ان کے ذہن اور تخیل پر مستولی ہے۔ یہ خواہش مرگ ان کی اردو غزلوں میں بھی ملتی ہے۔ لیکن وہاں وہ ایک عمل تطہیر سے گذرنے کے بعد سامنے آتی ہے' اور ایک فلسفیانہ جہت (DIMENSION) رکھتی ہے۔ یہاں بھی واضح طور پر دو رویے ملتے ہیں۔ کبھی وہ اپنے دکھوں پر لب آبا مسکراتے ہیں' اور انھیں خاطر میں نہیں لاتے۔ مثلاً "منشی میاں داد خاں سیاح کو لکھتے ہیں کہ "بدن پھوڑوں کی کثرت سے سرو چراغاں ہو گیا ہے"۔ منشی نبی بخش حقیر کو لکھتے ہیں:

"بھائی صاحب میں بھی تمہارا ہم درد ہو گیا' یعنی منگل کے دن ۱۸۔ ربیع الاول کو شام کے وقت وہ پھوپھی کہ میں نے بچپن سے آج تک اس کو ماں سمجھا تھا اور وہ بھی مجھ کو بیٹا

بھتی تھی' مرگئی۔ آپ کو معلوم رہے کہ پرسوں میرے گویا تو آدمی مرے۔ تین پھوپھیاں اور تین چچا اور ایک باپ اور ایک دادی اور ایک دادا' یعنی اس مرحومہ کے ہونے سے میں جانتا تھا کہ یہ نو آدمی زندہ ہیں' اور اس کے مرنے سے میں نے جانا کہ یہ نو آدمی آج یک بار مرگئے۔ انا للہ و انا الیہ راجعون"۔

یہ تعزیت کا ایک انوکھا انداز ہے۔ یہاں خوش طبعی اور ظرافت میں ایک زیریں لہر حزن و ملال کی بھی ہے۔ میر حبیب اللہ ذکاء کے نام ایک خط میں یہ لہر ذرا اونچی ہو گئی ہے۔ چناں چہ لکھتے ہیں:

"میں برس دن سے بیمار اور تین مہینے سے صاحب فراش ہوں۔ اٹھنے بیٹھنے کی طاقت مفقود۔ پھوڑوں سے بدن لالہ زار' پوست سے ہڈیاں نمودار' پھوڑے ایسے جیسے انگارے سلگتے ہیں"۔

سیاح اور ذکاء کے نام خطوط میں پیکر شعری اپنی تکلیفوں کو گویا بتانے کے لیے ایک ہی استعمال کیا گیا ہے۔ لیکن ایسے خطوط نسبتاً کم ہیں۔ بیشتر ان کا لہجہ گہرے رنج و غم میں ڈوبا ہوا ہے۔ یہ کیفیت ہر جگہ پائی جاتی ہے۔ چاہے وہ اوروں کے مصائب سے ہمدردی کا معاملہ ہو' اور چاہے اپنی پریشانیوں اور حساس نمیبوں کا ماتم۔ چنانچہ ایک خط میں یوسف مرزا کے ساتھ رسم تعزیت یوں ادا کرتے ہیں:

"کیوں کر تجھ کو لکھوں کہ تیرا باپ مرگیا اور اگر لکھوں تو آگے کیا لکھوں کہ اب کیا کرو مگر صبر؟ یہ ایک شیوۂ فرسودہ ابنائے روزگار کا ہے۔ تعزیت یوں ہی کیا کرتے ہیں اور یہی کہا کرتے ہیں کہ صبر کرو' ہائے! ایک کا کلیجہ کٹ گیا ہے' اور لوگ اسے کہتے ہیں کہ تو نہ تڑپ' بھلا کیوں کر نہ تڑپے گا؟ صلاح اس امر میں نہیں بتائی جاتی' دعا کو دخل نہیں' دوا کا لگاؤ نہیں۔ پہلے بیٹا مرا' پھر باپ مرا' مجھ سے اگر کوئی پوچھے کہ بے سروپا کس کو کہتے ہیں' تو میں کہوں گا کہ یوسف مرزا کو"۔

آخری جملے میں موت کے روبرو انسان کی بے بسی کو بہت ہی چیھتے(POINTED) انداز سے پیش کیا ہے۔ اپنے بارے میں ایک جگہ چودھری عبدالغفور کو لکھا ہے کہ "میں مع زن و فرزند ہر وقت اس شہر میں قلزم خون کا شناور رہا ہوں"۔ اور قاضی عبدالجمیل جنون کو لکھتے ہیں:

"سنہ ۱۲۷۷ ہجری میں میرا نہ مرنا صرف میری تکذیب کے واسطے تھا مگر اس تین برس میں ہر روز مرگ نو کا مزہ چکھتا رہا ہوں۔ حیران ہوں کہ کوئی صورت زیست کی نہیں، پھر میں کیوں جیتا ہوں؟ روح میری اب جسم میں اس طرح گھبراتی ہے، جس طرح طائر قفس میں۔ کوئی شغل، کوئی اختلاط، کوئی جلسہ، کوئی مجمع پسند نہیں۔ کتاب سے نفرت، شعر سے نفرت، جسم سے نفرت، روح سے نفرت۔ یہ جو کچھ لکھا ہے، بے مبالغہ اور بیان واقعہ ہے:

خرم آں روز کزیں منزل ویراں بروم"۔

یہاں گھٹن، بیزاری اور مریضانہ پن کا جذبہ اپنی انتہا کو پہنچ گیا ہے۔ یہ بیزاری جو غالب کی رگ و پے میں سرایت کر گئی ہے۔ بیماریوں اور ان صبر آزما اور حوصلہ شکن حالات کا قدرتی نتیجہ ہے، جن سے انہیں اپنی زندگی کے آخری ایام میں گزرنا پڑا تھا۔ یہاں غالب نے ایک طور سے حالات کی جبریہ منطق سے ہار مان لی ہے۔ اور بیزاری اب ان کی زندگی کے دائرے میں محض ایک نقطے کی حیثیت نہیں رکھتی، بلکہ اس کے ہر گوشے پر چھائی ہوئی نظر آتی ہے۔ چنانچہ حبیب اللہ ذکاء کو یوں رقم طراز ہیں:

"میرے محبوب، میرے محبوب، تم کو میری خبر بھی ہے؟ آگے ناتواں تھا، اب نیم جاں ہوں، آگے بہرا تھا، اب اندھا ہوا چاہتا ہوں۔ رام پور کے سفر کا آوردہ ہے۔ رعشہ و ضعف بصر۔ جہاں چار سطریں لکھیں، انگلیاں ٹیڑھی ہو گئیں، حرف سوجھنے سے رہ گئے۔ اکہتر برس جیا۔ بہت جیا۔ اب زندگی برسوں کی نہیں، مہینوں اور دنوں کی ہے"۔

غلام حسنین قدر بلگرامی کو لکھتے ہیں:

تیسرے دن صاحب فراش رہا ہوں۔ چھوٹے بڑے زخم پارہ اور ہر زخم خونچکاں ہے۔ ایک درجن پھاہے لگ جاتے ہیں۔ جسم میں جتنا لہو تھا، پیپ بن کر نکل گیا۔ تھوڑا سا جو جگر میں باقی ہے، وہ کھا کر جیتا ہوں، کبھی کھاتا ہوں، کبھی پیتا ہوں"۔

اور منشی ہر گوپال تفتہ کو، جو ان سے بے حد قریب تھے، لکھتے ہیں:

"انگریز کی قوم میں سے جو ان روسیاہ کالوں کے ہات سے قتل ہوئے، اس میں کوئی میرا امید گاہ تھا، اور کوئی میرا شفیق اور کوئی میرا یار، کوئی میرا شاگرد۔ ہندوستانیوں میں کچھ عزیز، کچھ دوست، کچھ شاگرد، کچھ معشوق، سو وہ سب کے سب خاک میں مل گئے۔ ایک عزیز کا ماتم کتنا سخت ہوتا ہے۔ جو اتنے عزیزوں کا ماتم دار ہو۔ اس کو زیست کیوں نہ دشوار ہو"۔

آخری تراشے میں عزیزوں اور دوستوں کی موت پر غالب نے خون کے آنسو بہائے ہیں۔ باقی دو تراشوں میں اپنے نجی غموں کا اظہار کیا ہے اور اپنی بے بسی کی تصویر کھینچی ہے۔ تینوں تراشوں میں موت کی پرچھائیاں ان کا تعاقب کرتی نظر آتی ہیں۔ یہاں جو کیفیت پیش نظر ہے، وہ وہی ہے، جو اس ایک شعر میں ابھر کر سامنے آتی اور دل میں پیوست ہو جاتی ہے:

باغ میں مجھ کو نہ لے جا ورنہ میرے حال پر
ہر گل تر ایک چشم خوں فشاں ہو جائے گا

اس کے برعکس ایک دوسرا زاویۂ نظر بھی ہے۔ یہاں غالب سپر ڈالنے کی بجائے اپنی انانیت کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ میر مہدی مجروح کو لکھتے ہیں:

"وبا کو کیا پوچھتے ہو؟ قدر انداز قضا کے ترکش میں ایک یہی تیر باقی تھا۔ قتل ایسا عام، لوٹ ایسی سخت، کال ایسا پڑا، وبا کیوں نہ ہو؟ "لسان الغیب" نے دس برس پہلے فرمایا ہے:

ہو چکیں غالب بلائیں سب تمام
ایک مرگ ناگہانی اور ہے

میاں سنہ ۷۷ء کی بات غلط نہ تھی، مگر میں نے وبائے عام میں مرنا اپنے لائق نہ

سمجھا۔ واقعی اس میں میری کسرشان تھی:

اگر اس سے پہلے کے تین تراشوں میں سپردگی اور عدم مدافعت کا جذبہ کام کر رہا ہے' تو یہاں اس کے برعکس ادعا اور خود پسندی اور تفوق نمایاں ہیں' اور اس طرح کے متضاد رویئے اور جذبات غالب کے ہاں مختلف سیاق و سباق میں برابر ملتے ہیں۔ اس تراشے کو سامنے رکھنے سے معاً غالب ہی کا یہ شعر ذہن میں تازہ ہو جاتا ہے:

خیال مرگ کب تسکیں دل۔ آزردہ کو بخشے

مرے دام تمنا میں ہے اک صید زبوں وہ بھی

غالب نہ صرف بعض صورت حال کو بعینہٖ متصور کر سکتے ہیں' بلکہ اپنی ذات کو بھی اپنے آپ سے الگ کر کے دیکھنے پر قدرت رکھتے ہیں۔ ایک جگہ چودھری عبدالغفور سرور کو لکھتے ہیں:

"مرزا رسم تحریر خطوط بسبب ضعف ترک ہوتی جاتی ہے۔ تحریر کا تارک نہیں ہوں' بلکہ متروک ہوں"۔

ایک خط نواب انوارالدولہ شفق کو اس طرح شروع کرتے ہیں: "ناوک بیداد کا ہدف پیر خرف یعنی غالب آداب بجالاتا ہے"۔

ڈرامائی تخیل کے عمل کی مثالیں غالب کے خطوط میں بکھری پڑی ہیں۔ اس کا ایک کرشمہ یہ بھی ہے کہ وہ اپنی زندگی کے مقامات عمر کی نشان دہی بڑے ہی پر حلاوت اور جیتے جاگتے انداز سے کرنے پر قادر ہیں۔ چنانچہ مرزا علاء الدین احمد خاں علائی کے نام ایک خط میں انہوں نے اپنی زندگی کے نشیب و فراز کو افسانوی زبان میں اس طرح مشخص کیا ہے:

"سنو عالم دو ہیں: ایک عالم ارواح اور ایک عالم آب و گل ــــ ہرچند قاعدہ عام یہ ہے کہ عالم آب و گل کے مجرم عالم ارواح میں سزا پاتے ہیں' لیکن یوں بھی ہوا ہے کہ عالم ارواح کے گنہگار کو دنیا میں بھیج کر سزا دیتے ہیں۔ چنانچہ میں آٹھویں رجب سنہ ۱۲۱۲ میں

روبکاری کے واسطے یہاں بھیجا گیا۔ تیرہ برس حوالات میں رہا۔ رجب سنہ ۱۲۲۵ھ کو میرے واسطے حکم دوام حبس صادر ہوا۔ ایک بیڑی میرے پاؤں میں ڈال دی اور دلی شہر کو زنداں مقرر کیا' اور مجھے اس زنداں میں ڈال دیا۔ فکر نظم و نثر کو مشقت ٹھہرایا۔ برسوں کے بعد میں جیل خانے میں سے بھاگا۔ تین برس بلاد شرقیہ میں پھرتا رہا۔ پایان کار مجھے کلکتے سے پکڑ لائے' اور پھر اسی مجلس میں بٹھا دیا۔ جب دیکھا کہ یہ قیدی گریز پا ہے' دو ہتھکڑیاں اور بڑھا دیں۔ پاؤں بیڑی سے فگار' ہات ہتھکڑیوں سے زخم دار' مشقت مقرری اور مشکل ہو گئی۔ طاقت یک قلم زائل ہو گئی۔ بے حیا ہوں۔ سال گذشتہ بیڑی کو زاویۂ زنداں میں چھوڑ مع دونوں ہتھکڑیوں کے بھاگا۔ میرٹھ' مراد آباد ہوتا ہوا رام پور پہنچا۔ کچھ کم دو مہینے وہاں رہا تھا کہ پھر پکڑا آیا۔ اب عہد کیا کہ پھر نہ بھاگوں گا۔ بھاگوں کیا؟ بھاگنے کی طاقت بھی تو نہ رہی۔ حکم رہائی دیکھیے کب صادر ہو۔ ایک ضعیف سا احتمال ہے کہ اس ماہ ذی حجہ ۱۲۷۷ھ میں چھوٹ جاؤں۔ بہر تقدیر' بعد رہائی کے تو آدمی سوائے اپنے گھر کے اور کہیں نہیں جاتا۔ میں بھی بعد نجات سیدھا عالم ارواح کو چلا جاؤں گا:

فرخ آں روز کہ از خانہ زنداں بردم
سوئے شہر خود ازیں وادی ویراں بردم"

علائی کے نام ایک خط میں غالب نے اپنی نصب العینی (IDEAL) شخصیت کا ذکر اس طرح کیا ہے:

قلندری و آزادگی و ایثار و کرم کے جو دواعی میرے خالق نے مجھ میں بھر دیے ہیں بہ قدر ہزار ایک ظہور میں نہ آئے نہ وہ طاقت جسمانی کہ ایک لاٹھی ہات میں لوں اور اس میں شطرنجی اور ایک ٹین کا لوٹا مع سوت کی رسی کے لٹکاؤں اور پیادہ پا چل دوں۔ کبھی شیراز جا نکلا' کبھی مصر میں جا ٹھیرا' کبھی نجف جا پہنچا۔ نہ وہ دست گاہ کہ ایک عالم کا میزبان بن جاؤں۔ اگر تمام عالم میں نہ ہو سکے' نہ سہی' جس شہر میں رہوں' اس شہر میں تو بھوکا ننگا نظر نہ آئے"۔

یہ وہ نقش ہے جس سے غالب اپنے آپ کو ہم آہنگ کرنا چاہتے تھے' لیکن نہ کر سکے' یعنی جو قوۃ سے فعل میں نہ آسکا' لیکن جس کی طرف وہ برابر کشش محسوس کرتے ہیں۔ انسان جو کچھ چاہتا ہے' وہ حاصل نہیں کر پاتا' لیکن جب وہ اپنے نقش کا احتساب کرتا ہے' اور اسے غیر مکمل پاتا ہے' تو چشم زدن میں آدرش کی تیرگی اس کے سامنے سے حجابات کو اٹھا دیتی ہے' اور اسے محسوس ہونے لگتا ہے کہ امکانات کی دنیا کتنی وسیع ہے۔ فرد کے لیے اصل حقیقت تو وہی ہے' جو وقوع پذیر ہو چکی ہے' لیکن اسے ناپنے کا پیمانہ وہ مستتر توانائی یا قوت ممکنہ ہے' جو ایک آئیڈیل کی حیثیت سے ہمارے پیش نظر رہتی ہے اور اس کی کشش ہمیں لبھاتی رہتی ہے۔ امکان اور ٹھوس حقیقت کے درمیان یہی نسبت اور تعلق ہمیں قدروں کی تخلیق اور ان کے ادراک میں مدد دیتا ہے۔

مرزا حاتم علی مہر کے نام دو خطوط میں سے مندرجہ ذیل دو تراشے قابل غور ہیں:

"اور بھائی تمہاری طرح داری کا ذکر میں نے مغل جان سے سنا تھا' جس زمانے میں کہ وہ نواب حامد علی خاں کی نوکر تھی' اور ان میں مجھ میں بے تکلفانہ ربط تھا' تو اکثر "مغل" سے پہروں اختلاط ہوا کرتے تھے۔ اس نے تمہارے شعر اپنی تعریف کے بھی مجھ کو دکھائے ہیں۔ بہرحال تمہارا حلیہ دیکھ کر تمہارے کشیدہ قامت ہونے پر مجھ کو رشک نہ آیا' کس واسطے کہ میرا قد بھی درازی میں انگشت نما ہے۔ تمہارے گندمی رنگ پر رشک نہ آیا' کس واسطے کہ جب میں جیتا تھا تو میرا رنگ چمپئی تھا' اور دیدہ ور لوگ اس کی ستائش کیا کرتے تھے۔ اب جو کبھی مجھ کو وہ اپنا رنگ یاد آتا ہے' تو چھاتی پر سانپ سا پھر جاتا ہے۔ ہاں مجھ کو رشک آیا اور میں نے خون جگر کھایا تو اس بات پر کہ ڈاڑھی خوب گھنی ہوئی ہے۔ وہ مزے یاد آگئے' کیا کہوں' جی پر کیا گذری"۔

"بھئی مغلچے بھی غضب ہوتے ہیں۔ جس پر مرتے ہیں' اس کو مار رکھتے ہیں۔ میں بھی مغلچہ ہوں' عمر بھر میں ایک بڑی ستم پیشہ ڈومنی کو میں نے بھی مار رکھا ہے۔ خدا ان دونوں کو

بخشے اور ہم دونوں کی بھی کہ زخم مرگ دوست کھائے ہوئے ہیں' مغفرت کرے۔ چالیس بیالیس برس کا یہ واقعہ ہے' با آنکہ یہ کوچہ چھوٹ گیا۔ اس فن سے میں بیگانہ محض ہو گیا' لیکن اب بھی کبھی کبھی وہ ادائیں یاد آتی ہیں' اس کا مرنا زندگی بھر نہ بھولوں گا"۔

ان دونوں تراشوں میں یادوں کے خزانوں کو کھنگالا گیا ہے۔ ماضی کے دھندلکوں سے ان نقوش کو ابھارا گیا ہے' جن پر ماہ و سال کی گرد جم چکی ہے۔ یہاں کوئی ایک واقعہ یا تجربہ' جو غالب اور مہرؔ کے درمیان تقریباً مشترک ہے' تحت الشعور میں ہلچل کا سبب بن جاتا ہے۔ بیتے ہوئے لمحات اور گریزپا مسرتوں اور حلاوتوں کی یاد کسک بن کر دل میں چبھتی اور ایک محشر خیال بپا کر دیتی ہے۔ پہلے تراشے میں حاتم علی مہرؔ کی تصویر غالب کے لیے ایک آئینہ بن جاتی ہے' جس میں وہ اپنی پرچھائیں کو محو خرام دیکھ کر آہ سرد بھرتے ہیں۔ دوسرے تراشے میں "زخم مرگ دوست" میں وہ نشتریت اور کھٹک ہے' جو کتاب زندگی کے بہت سے صفحات کو الٹنے کی تحریک کرتی ہے۔ بالفاظ دیگر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ یہاں (RETROSPECTION) کا عمل اس خلیج کے احساس کو بروئے کار لاتا ہے' جو غالب کے موجودہ نفس اور اس کی پرانی کینچلی کے درمیان موجود ہے۔ حال اور ماضی کے درمیان بعد نمایاں قائم کرنے کا عمل (DISTANCING) جمالیاتی تجربے کے لیے ایک لازمی شرط ہے۔ مرزا حاتم علی مہرؔ کے نام ایک اور خط سے یہ تراشہ دیکھیے:

"ابتدائے شباب میں ایک مرشد کامل نے یہ نصیحت کی کہ ہم کو زہد و ورع منظور نہیں' ہم مانع فسق و فجور نہیں' پیو' کھاؤ' مزے اڑاؤ۔ مگر یہ یاد رہے کہ مصری کی مکھی بنو' شہد کی مکھی نہ بنو۔ سو میرا اس نصیحت پر عمل رہا ہے۔ کسی کے مرنے کا غم وہ کرے' جو آپ نہ مرے۔ کیسی اشک فشانی' کہاں کی مرثیہ خوانی؟ آزادی کا شکر بجا لاؤ' غم نہ کھاؤ اور اگر ایسے ہی اپنی گرفتاری سے خوش ہو' تو چنا جان نہ سہی' منا جان سہی۔ میں جب بہشت کا تصور کرتا ہوں اور سوچتا ہوں کہ اگر مغفرت ہو گئی اور ایک قصر ملا اور ایک حور ملی۔ اقامت

جلووانی ہے' اور اسی ایک نیک بخت کے ساتھ زندگانی ہے۔ اس تصور سے جی گھبراتا ہے' اور کلیجہ منہ کو آتا ہے۔ ہے' ہے' وہ حور اجیرن ہو جائے گی۔ طبیعت کیوں نہ گھبرائے گی؟ وہی زمرویں کاخ اور وہی طوبیٰ کی ایک شاخ' چشم بدور' وہی ایک حور۔ بھائی ہوش میں آؤ' کہیں اور دل لگاؤ"۔

اس تراشے کی مختلف تعبیریں کی گئی ہیں۔ اس سے غالب کی لذت پرستی پر دلالت کی گئی ہے' اور ان کی آزادہ روی' یعنی بہشت کے رسمی تصور کے خلاف ان کے ردعمل پر بھی۔ یہ تراشہ غالب کے مزاج میں رچی ہوئی تکنیک' ان کے ذہنی رویے کی ناوابستگی اور مروجہ تصورات سے ان کی ناآسودگی کی ایک بہت روشن مثال ہے۔ یہاں یہ نکتہ خاص طور پر قابل غور ہے۔ کہ وہ اپنے آپ کو کسی خاص صورت حال کا پابند رکھنے یا کسی خاص کیفیت میں اپنے نفس کو مدغم کرنے کے قائل نہیں ہیں۔ وہ نہ تمام تر لذتیت کے اسیر ہیں' نہ مکمل رہبانیت کے دلدادہ۔ ان کا نصب العین یہ ہے کہ انسان کسی صورت حال یا کیفیت سے گہرے لگاؤ کے باوجود اس سے دست کش ہونے پر قدرت رکھے۔ نفس میں اپنی قوتوں کی بازیابی یا انہیں از سر نو مجتمع کرنے کی یہ صلاحیت جسے انگریزی لفظ (RESILIENCE) سے تعبیر کیا جا سکتا ہے' ایک اہم ملکہ ہے۔ یہ لچک یا سریع انتقالِ ذہنی یا نفسی ہی اس شعری کردار کی ایک علامت ہے جس کا ذکر شروع میں برطانوی شاعر کیٹس کے حوالے سے کیا گیا تھا۔ یہ غالب کے مزاج کا جزو اعظم بھی ہے' اور اس سے زندگی کے بارے میں ان کے ذہنی رویے کا بھید بھی کھلتا ہے۔

چودھری عبدالغفور سرور کے نام ایک خط میں ایک اور رویہ نسبتاً کم سطح پر سامنے آتا ہے۔ یہاں غالب اپنے روزمرے کے نفس اور اپنے ہمزاد کو الگ الگ تصور کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"پیرو مرشد نے مجھے گلے لگایا۔ فرماتے ہیں کہ غالب تو اچھا ہے۔ عرض کرتا ہوں کہ

الحمد للہ۔ حضرت کا مزاج اقدس کیسا ہے؟ ارشاد ہوا کہ مولوی سید برکات حسین تیری بہت تعریف کرتے رہتے ہیں۔ جناب یہ ان کی خوبیاں ہیں' میں ایسا نہیں ہوں' جیسا وہ کہتے ہیں۔ کاش وہ میری رنجوری کا حال کہتے۔ ضعف قویٰ و اضمحلال کہتے' تاکہ میں ان کے کلام کی تصدیق کرتا' ان کی غم خواری اور دردمندی و نوازش کا دم بھرتا"۔

انہی چودھری سرور کے نام ایک اور دل چسپ خط ہے۔ یہاں غالب یہ بیان کرتے ہیں کہ انھوں نے جس کی مدح سرائی کی' وہ زیادہ دن تک تقدیر سے نہ بچ سکا۔ اس طرح گویا غالب کا وجود "طالع حیات کش" اور "محسن سوز" کا سا ہے۔ کیوں کہ ان کا ممدوح پھلتا نہیں پھولتا۔ یہاں بھی اپنے آپ پر اپنے سے الگ ہو کر نظر ڈالنے کی کوشش نظر آتی ہے' یعنی ان کا جو عام نفس ہے' وہ اپنے ہمزاد کے ہاتھوں تنقید و احتساب کا مورد بنتا ہے' اور غالب اس تماشے کو دیکھ کر لطف اندوز ہوتے ہیں یا کم از کم بے تعلقی کے ساتھ اسے پیش کر رہے ہیں:

"کولبرگ صاحب بہادر رزیڈنٹ دہلی اور استرلنگ صاحب بہادر سیکرٹری گورنمنٹ کلکتہ متفق ہوئے میرا حق دلانے پر۔ رزیڈنٹ معزول ہو گئے۔ سیکرٹری گورنمنٹ بمرگ ناگاہ مر گئے۔ بعد ایک زمانے کے بادشاہ دہلی نے پچاس روپیہ مہینہ مقرر کیا۔ ان کے ولی عہد نے چار سو روپیہ سال۔ ولی عہد اس تقرر کے دو سال بعد مر گئے۔ واجد علی شاہ بادشاہ اودھ کی سرکار سے بہ صلہ مدح گستری پانسو روپے سال مقرر ہوئے۔ وہ بھی دو برس سے زیادہ نہ جئے' یعنی اگرچہ اب تک جیتے ہیں' مگر سلطنت باقی نہ رہی' اور تباہی سلطنت دو ہی برس میں ہوئی۔ دلی کی سلطنت کچھ سخت جان تھی۔ سات برس مجھ کو روٹی دے کر بگڑی۔ ایسے طالع حیات کش اور محسن سوز کہاں پیدا ہوتے ہیں۔ اب میں جو والیٔ دکن کی طرف رجوع کروں۔ یاد رہے کہ متوسط مر جائے گا' یا معزول ہو جائے گا۔ اور اگر یہ دونوں امر واقع نہ ہوئے' تو کوشش اس کی ضائع جائے گی' اور والی شہر مجھ کو کچھ نہ دے گا' اور احیاناً اس نے سلوک کیا' تو ریاست خاک میں مل جائے گی' اور ملک میں گدھے کے ہل پھر جائیں گے"۔

اسی انداز کا ایک اور اندراج مرزا علاء الدین احمد خاں علائی کے نام ایک خط میں ملتا ہے:

میرا ممدوح جیتا نہیں۔ نصیرالدین حیدر اور امجد علی شاہ ایک ایک قصیدے میں چل دیئے۔ واجد علی شاہ تین قصیدوں کے متحمل ہوئے 'پھر نہ سنبھل سکے۔ جس کی مدح میں دس بیس قصیدے کہے گئے' وہ عدم سے بھی پرے پہنچا۔ نہ صاحب' دہائی خدا کی' میں نہ تاریخ ولادت کہوں گا' نہ نام تاریخی ڈھونڈوں گا۔"

پنشن کی اجراء کے سلسلے میں غالب ایک عرصے تک سرگرم عمل رہے 'اور انھیں بہت پاپڑ بیلنے پڑے۔ کلکتہ کا سفر بھی کیا۔ اپنے بارے میں شکوک و شبہات کے ازالے کی بھی کوشش کرتے رہے اور ملکہ وکٹوریہ سے لے کر معمولی انگریز افسروں تک کی خدمت میں قصائد بھی پیش کرتے رہے۔ متعلقہ حکام تک محضر بھی پہنچاتے رہے اور اپنی تصانیف کے نسخے بھی ان کے درمیان تقسیم کراتے رہے تاکہ انھیں پوری طرح حکومت کا سچا جاں نثار اور مطیع و فرماں بردار مان لیا جائے۔ اس سے دربار میں شرکت اور افسران تک باریابی کا راستہ بھی صاف ہو جانے کی امید تھی اور خلعت فاخرہ سے نوازے جانے کی بھی۔ غالب اس میں بھی کوئی مضائقہ نہ جانتے تھے کہ تہنیت کا جو قصیدہ ایک والی ریاست یا انگریز افسر کی شان میں خشوع و خضوع کے ساتھ کہا تھا' اسے نام بدل کر 'جنیہ یا بہ ادنی تصرف و تغیر کسی دوسرے عہدے دار یا افسر کی خدمت میں پیش کردیں' اور قصیدہ نگاری کی رسمیات (CONVENTIONS) کے بموجب وہ اپنے ممدوحین میں ایسی ایسی صفات عالیہ کا پتہ لگا لیتے ہیں' جن کی بناء پر انھیں آئمہ معصومین کی صف میں لا کھڑا کیا جا سکے۔ یہاں غالب کا نفس ہمہ وقت فعال اور معروف کار نظر آتا ہے' لیکن بعض دوسرے خطوط میں ایسے مواقع بھی ملتے ہیں' جہاں غالب کے ہاں خود رحمی (SELF PITY) کی کیفیت نظر آتی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ گویا انھوں نے حالات کی جبریہ منطق کے سامنے سپر ڈال دی ہے۔ نواب

انوار الدولہ شفق کو بڑے حسرت ناک انداز سے یوں رقم طرازی کی ہے:

دو تین مہینے میں لوٹ پوٹ کر اچھا ہو گیا۔ نئے سرے سے روح قالب میں آئی۔ اجل نے میری سخت جانی کی قسم کھائی۔ اب اگرچہ تندرست ہوں، لیکن ناتواں اور سست ہوں۔ حواس کھو بیٹھا، حافظے کو رو بیٹھا۔ اگر اٹھتا ہوں تو اتنی دیر میں اٹھتا ہوں کہ جتنی دیر میں قد آدم دیوار اٹھے"۔

ایک اور کیفیت ان خطوط میں ملتی ہے، غالب بعض جگہ نیرنگ روزگار کے تماشائی نظر آتے ہیں۔ حالات کے تغیر و تبدل اور عزیزوں اور دوستوں کی موت کو بہ چشم پر آب دیکھتے ہیں، مگر کچھ بن نہیں پڑتی۔ سید بدرالدین فقیر کو لکھتے ہیں:

"نہ وہ عملہ ہے، جس سے میری ملاقات تھی، نہ وہ عدالت کے قواعد ہیں، جن کو پچاس برس میں نے دیکھا ہے۔ ایک کونے میں بیٹھا ہوا نیرنگ روزگار کا تماشا دیکھ رہا ہوں۔ یا حافظ یا حفیظ درد زبان ہے"۔

اور منشی نبی بخش حقیر کو لکھتے ہیں:

"سنا ہو گا تم نے مومن خان مر گئے۔ آج ان کو مرے ہوئے دسواں دن ہے۔ دیکھو بھائی، ہمارے بچے مرے جاتے ہیں۔ ہمارے ہم عمر مرے جاتے ہیں۔ قافلہ چلا جاتا ہے اور ہم پا در رکاب بیٹھے ہیں۔ مومن خان میرا ہم عمر تھا، اور یار بھی تھا"۔

اسی طرح دو متضاد کیفیتیں دو اور خطوط میں ملتی ہیں۔ منشی میاں داد خان سیاح کو لکھتے ہیں:

"ناتوانی زور پر ہے۔ بڑھاپے نے نکما کر دیا ہے۔ ضعف، سستی، کاہلی، گراں جانی، گرانی۔ رکاب میں پاؤں ہے۔ باگ پر ہاتھ ہے۔ بڑا سفر دور دراز در پیش ہے۔ زاد راہ موجود نہیں، خالی ہاتھ جاتا ہوں، اگر ناپرسیدہ بخش دیا، تو خیر، اگر باز پرس ہوئی تو سقر مقر ہے اور ہاویہ زاویہ ہے۔ دوزخ جاوید ہے، اور ہم ہیں"۔

اور اس کے برعکس صاحب عالم مارہروی کو لکھتے ہیں:

ظاہرا! میرے مقدر میں یہ سعادت لکھی تھی کہ میں اس وبائے عام میں جیتا بچ رہا۔ اللہ اللہ ایسے کشتنی و سوختنی کو یوں بچایا۔ اور پھر اس رتبے کو پہنچایا۔ کبھی عرش کو اپنا نشیمن قرار دیتا ہوں' اور کبھی بہشت کو اپنا پائیں باغ تصور کرتا ہوں"۔

یہاں بھی غالب نے اپنے آپ کو دو مختلف سطحوں سے دو مختلف کیفیتوں کا اسیر تصور کیا ہے اور انھیں جینیئے پیش کردیا ہے۔ اس طرح ان کے اپنے آپ کو دیکھنے کے دو رخ نمایاں ہوتے ہیں۔

غالب کا ایک خط مرزا قربان علی بیگ سالک کے نام بہت مشہور اور اہم ہے۔ لکھتے ہیں:

"یہاں خدا سے بھی توقع باقی نہیں' مخلوق کا کیا ذکر۔ کچھ بن نہیں آتی۔ اپنا آپ تماشائی بن گیا ہوں۔ رنج و ذلت سے خوش ہوتا ہوں۔ یعنی میں نے اپنے آپ کو اپنا غیر تصور کیا ہے۔ جو دکھ مجھے پہنچتا ہے' کہتا ہوں غالب کے ایک اور جوتی لگی۔ بہت اتراتا تھا کہ میں بڑا شاعر اور فارسی داں ہوں۔ آج دور دور تک میرا جواب نہیں۔ لے اب تو قرض داروں کو جواب دے۔ سچ تو یہ ہے کہ غالب کیا مرا' بڑا ملحد مرا' بڑا کافر مرا۔ ہم نے ازراہ تعظیم جیسا بادشاہوں کو بعد ان کے جنت آرام گاہ عرش نصیب خطاب دیتے ہیں' چونکہ یہ اپنے آپ کو شاہ قلمرو سخن جانتا تھا' سقر مقر اور ہاویہ زاویہ کا خطاب تجویز کر رکھا ہے۔ آیئے نجم الدولہ بہادر ایک قرض دار کا گریبان میں ہاتھ' ایک قرض دار بھوگ سنا رہا ہے۔ میں ان سے پوچھ رہا ہوں' جی حضرت نواب صاحب' نواب صاحب' کیسے اور خان صاحب آپ سلجوقی اور افراسیابی ہیں' یہ کیا بے حرمتی ہو رہی ہے۔ کچھ تو اکسو' کچھ تو بولو' بولے کیا بے حیا' بے غیرت۔ کوٹھی سے شراب' گندی سے گلاب' بزاز سے کپڑا' میوہ فروش سے آم' صراف سے دام قرض لیے جاتا ہے' یہ بھی سوچا ہوتا کہاں سے دوں گا"۔

یہ خط ایک لحاظ سے کلیدی حیثیت رکھتا ہے۔ یہاں غالب نے اپنے اس نفس کو جو معمولاً "دوسروں کے سامنے رہتا ہے" بڑی معصومیت کے ساتھ بے نقاب کیا ہے۔ انہوں نے اس طرح ان تمام اوہام (ILLUSIONS) کی شکست کی ہے جن میں وہ بظاہر مبتلا ہیں یا جن کی روشنی میں دوسرے انہیں دیکھتے ہیں۔ غالب کا نفس کہیں غالب ہے اور کہیں مغلوب۔ کہیں وہ انانیت خود پسندی اور احساس برتری کا مجسمہ ہیں کہیں جاں سپاری تواضع اور انکساری کی شبیہ۔ کہیں مسلسل تنگ دستی اور دوڑ دھوپ میں گرفتار ہیں اور کہیں قناعت دل جمعی اور بے نفسی کا مرقع۔ کہیں دوستوں اور عزیزوں کے ہجوم رنج سے سوگوار ہیں کہیں بزم طرب اور صحبت رنگ و رامش پر فریفتہ۔ یہ رنگارنگی اور دھوپ چھاؤں غالب کے خطوط میں ہر جگہ نظر آتی ہے۔ مندرجہ بالا خط میں خاص طور سے انہوں نے اپنے نفس کی کینچلی کو جو مصلحت بینی عادت اور تن آسانی نے اس پر ڈال رکھی تھی بڑی بے رحمی اور شقاوت کے ساتھ اتار کر پھینک دیا ہے۔ اس "حرف لباس" سے "قید ہستی" چاہے نہ مٹے لیکن نفس یا ذات کا عرفان ضرور حاصل ہو سکتا ہے۔ اس نفس میں ادغام یعنی (INVOLVEMENT) اور اس سے کنارہ کشی یعنی (WITHDRAWAL) کی مختلف تصویریں ان خطوط میں ہماری نظروں کے سامنے سے اکثر گزرتی ہیں۔ غالب کیف و نشاط اور رنج و نومیدی دونوں طرح کی کیفیتیں ابھارنے پر پوری قدرت رکھتے ہیں اور یہاں ہم ان کے تخیل کی کارفرمائی سے دوچار ہوتے ہیں۔ ان کے تخیل کی توانائی بلند آہنگی اور فلک پیمائی تو ہمیں ان کی اردو اور کسی قدر فارسی شاعری میں ملتی ہے۔ مگر اس کی کچھ چھوٹ ان خطوط پر بھی پڑی ہے۔ شاید ہم یہ کہنے میں حق بجانب ہیں کہ ان خطوط میں ایک طرح کی تخیلی بازی گری (IMAGINATIVE PLAYFULLINESS) ملتی ہے۔ یہ کم و بیش اسی نوعیت کی ہے جیسی برطانوی طنز نگار سوئفٹ کے ابتدائی کارنامے (A TALE OF A TUB) میں نظر آتی ہے۔ ان خطوط میں نفس یا ذات کے بہت

سے زاویے اور گوشے بیک وقت ملتے ہیں۔ کہیں غالب کا معمول اور روز مرہ کا (HABITUAL) نفس سامنے آتا ہے' جو زندگی کی لذتوں کا جویا' عواقب پر کڑی نظر رکھنے والا اور زندگی کی اونچ نیچ سے پوری طرح واقف ہے۔ کہیں وہ نفس ہے جسے وہ ایک معیار یا آدرش کے طور پر پیش کرتے اور جس کی طرف وہ اپنی نارسائی کے باوجود للچائی ہوئی نظروں سے مڑ مڑ کر دیکھتے ہیں۔ اور کہیں وہ نفس جسے ہم ان کا (INVERTED SELF) کہہ سکتے ہیں۔ پیاز کے چھلکوں کی طرح یہ سب ایک دوسرے میں پیوست ہیں۔ انہیں ایک دوسرے سے الگ کر کے دیکھنے کی کوشش مشکل بھی ہے اور فریب طلب بھی۔ ایسا وہی کر سکتا ہے جسے اپنے اوپر کامل اعتماد ہو' جو انسانی کمزوریوں کو ایسے گناہ نہ تصور کرتا ہو جن کا مداوا ممکن نہیں۔ جو زندگی کو رمزگاہ خیر و شر جاننے کے باوجود اس سے پیار کر سکتا ہو' جس کی وسیع المشربی شیطان اور ملائکہ کو تخلیق کی آخری حد نہ مانے۔ بلکہ انسان کے ضمیر میں شیطانی اور ملکوتی دونوں عناصر کی آمیزش کو دیکھ کر انسان کی نجات کے خیال سے مایوس نہ ہو اور جو اپنے نفس کی گہرائیوں میں ڈوب کر ان سے ابھرنے کا عزم کر سکے۔ غالب کی فطرت کی یہ ہمہ گیری اور ہمہ جوئی' ان کا یہ ظرف اور حوصلہ' ان کی یہ جست و خیز اور یہ توازن اور صوفیوں جیسی صفت قلب و نظر ان کی اس حس ظرافت سے' جس کا بار بار ذکر کیا گیا ہے' متعلق اور منسلک بھی ہے اور اس سے ماورا بھی۔

حالی اور نقد غالب

اپنے معاصرین میں حالی کو یہ امتیاز حاصل تھا کہ وہ مومن اور شیفتہ کی طرح نہ صرف اچھے غزل گو شاعر تھے اور شعر فہمی اور سخن شناسی میں یگانہ و یکتا' بلکہ غالب سے' بہ سبب ان کے شاگرد ہونے کے انھیں قربت بھی حاصل تھی۔ ان کی ابتدائی شاعری ان کے ملکۂ شعر گوئی پر دال ہے اور "مقدمۂ شعر و شاعری" میں ادب اور تنقید کے بارے میں انھوں نے شرح و بسط کے ساتھ اور بھرپور طریقے پر اپنے خیالات اور نظریات کا اظہار کیا ہے۔ حالی کی متنوع دلچسپیوں کلوائرہ وسیع ہے اور اس کا پتہ اس امر سے چلتا ہے کہ ایک طرف انھوں نے "حیات جاوید" لکھ کر سرسید سے اپنی عقیدت و وابستگی اور رفاقت و دوستی کا حق ادا کیا اور مبسوط اور مفصل سوانح عمری کا ایک وقیع اور معروضی معیار پیش کیا اور دوسری جانب "یادگار غالب" میں اپنے ممدوح کی شخصی اور علمی زندگی اور ان کے اردو اور فارسی کارناموں کا مختصر طور پر محاکمہ کیا۔ "یادگار غالب" کو تنقید شعر کی موجودہ کسوٹی پر پرکھنا نہ درست ہوگا اور نہ بہت نتیجہ خیز۔ البتہ اس مطالعے کی ایک تاریخی اہمیت ضرور ہے کہ اس میں پہلی بار غالب کے کلام سے برآمد ہونے والے بعض تنقیدی سوالات کو مرکز نگاہ بنایا گیا ہے اور حالی کے استخراج نتائج سے ان کے بعد آنے والوں نے خاصا جمع کیا۔ انگریزی ادب اور اس سے

منسلک تنقیدی افکار و نظریات سے واقفیت کے طفیل ہمیں جو آگاہی میسر آئی ہے اور جن CRITICAL TOOLS سے ہم کام لینے لگے ہیں وہ حالی کی دسترس سے باہر تھے لیکن اس کے ساتھ ہی وہ اپنے معاصرین پر فوقیت اس لئے رکھتے ہیں کہ وہ ایک سلجھا ہوا ذہن رکھتے تھے اور مبالغہ آرائی اور ستائش بے جا سے کوسوں دور تھے۔ یہ عیب مولوی محمد حسین آزاد کی تحریروں میں بیشتر نظر آتا ہے اور شبلی باوجود صاحب ذوق ہونے کے اور کہیں کہیں نقطۂ نظر کی تازگی اور بصیرت کی روشنی فراہم کرنے کے رک کر اور جم کر مسائل کا استعما کرنے سے گریز کے عادی تھے دونوں کو انشاپردازی اور عبارت آرائی کا چسکہ تھا اور اصل معاملہ اس رنگین گرد و غبار میں بسا اوقات نظروں سے اوجھل ہو جاتا تھا "آب حیات" میں تو فکشن کی چاشنی خاصی نمایاں ہے اور "شعرا لعجم" میں جو رائیں مختلف شاعروں کے بارے میں دی گئی ہیں انھیں ناموں کے الٹ پھیر کے ساتھ ہر شاعر پر چسپاں کیا جا سکتا ہے۔ حالی کے ہاں وہ بات پائی جاتی ہے جسے میتھیو آرنلڈ نے معروض پر طمانیت کے ساتھ نظریں گاڑنے یعنی Looking Steadily At The Object سے تعبیر کیا ہے فارسی شعر و ادب سے ان کی واقفیت اور اس میں ان کا درک مسلم تھا اور تقابلی مطالعے کے ضمن میں وہ بار بار عرفی، طالب آملی، بیدل، ظہوری، حافظ اور سعدی کی طرف مڑ مڑ کر دیکھتے ہیں۔ غالب کے اردو کلام کی تنقید میں وہ بیشتر اس طریقۂ کار کو برتتے ہیں۔ حالی نے جیسا کہ "مقدمہ شعر و شاعری" سے مترشح ہوتا ہے، ادب کے بنیادی مسائل اور مقدمات پر فکر و تامل ضرور کیا تھا اور وہ چند حتمی نتائج تک پہنچے تھے۔ ذہنی طور پر وہ سرسید سے بہت قریب تھے۔ ان معنوں میں کہ وہ ایک اصلاحی اور افادی نقطۂ نظر رکھتے تھے اور ادب میں بھی اسی نیچریت (Naturalism) یا حقیقت نگاری کے اسیر تھے جسے ایک دوسری سطح پر سرسید نے مذہبی امور کی بحث کے سلسلے میں برتنا چاہا تھا۔ وہ یہ بھی سمجھتے تھے کہ شعر و ادب ایک معاشرتی سیاق و سباق میں اپنا وجود رکھتے ہیں اور ان تہذیبی قدروں سے بے نیاز اور منقطع ہو کر نہیں رہ سکتے۔ جو اس معاشرے

میں ریڑھ کی ہڈی کی حیثیت رکھتی ہیں' یا جنھیں ایک طور سے اس کا Substratum کہہ لیجیے

غالب تنقید کے سلسلے میں حالی کا رویہ اور طریق کار بیشتر توضیحی ہے۔ انھوں نے اردو اشعار کا انتخاب اور درجہ بندی بھی اسی نہج پر کی ہے جیسی کہ کم و بیش ان کے بعد بہت وسیع پیمانے پر مولانا حسرت موہانی نے اپنے انتخابات شاعری میں کی یعنی عاشقانہ اور فاسقانہ وغیرہ قسم کا کلام۔ بہ الفاظ دیگر حالی نے غالب کے بعض اشعار کا انتخاب اور ان پر "یادگار غالب" میں محاکمہ متعلق اور متعین مضامین کی بنیاد پر کیا ہے جیسے عشق' تصوف' رشک' شوخی' لاگ لگاؤ اور طنز و تعریض وغیرہ۔ موجودہ معیار تنقید کے مطابق اس طرح کی درجہ بندی چنداں درخور اعتنا نہیں ہے۔ طنز کے سلسلے میں یہ کہنا شاید غیر ضروری نہ سمجھا جائے کہ انھوں نے اسے محض نوک جھونک اور طعن و تعریض ہی کے معنوں میں استعمال کیا ہے۔ اس کے زیادہ دور رس مضمرات پر ان کی نظر نہیں پڑی یعنی اس کے اس مفہوم پر کہ کسی مخصوص تجربے کے متضاد پہلوؤں کا احاطہ ایک شعر کی محدود وسعت میں کیا گیا ہو یا جہاں دونوں بیک وقت اپنا وجود رکھتے ہوں۔ حالی نے غالب کے ایسے اشعار کی طرف بھی توجہ دلائی ہے جن میں حقیقت اور مجاز دونوں کی راہیں ایک دوسرے کو کاٹتی ہیں اور متضاد عناصر ایک دوسرے کے اندر سموئے ہوئے ہیں۔ مثلاً جیسے ان اشعار میں:

حریف جوشش دریا نہیں خود داری ساحل
جہاں ساقی نہ ہو دعویٰ ہے باطل ہوشیاری کا

جب وہ جمال دلفروز صورت مہر نیم روز
آپ ہی ہو نظارہ سوز پردے میں منہ چھپائے کیوں

سنتے ہیں جو بہشت کی تعریف سب درست
لیکن خدا کرے وہ تری جلوہ گاہ ہو

ہے وہی بدمستی ہر ذرہ کا خود عذر خواہ
جس کے جلوے سے زمیں تا آسماں سرشار ہے
اے پر تو خورشید جہاں تاب ادھر بھی
سائے کی طرح ہم پہ عجب وقت پڑا ہے

اک خوں چکاں کفن میں کروڑوں بناؤ ہیں
پڑتی ہے آنکھ تیرے شہیدوں پہ حور کی

حالی نے پہلی بار اس طرف توجہ دلائی کہ غالب کے بہت سے اشعار ذو معنویت کے حامل ہیں۔ یعنی ایک مفرد شعر سے ایک سے زیادہ مفہوم نکل سکتے ہیں۔ اس کا مدار خود غالب کی فکری استعداد پر بھی ہے اور ان کی شاعرانہ بصیرت پر بھی۔ اس راز کو پانے کے لیے قاری کو اپنی حس امتیاز کو کام میں لانا پڑتا ہے اور جس کا مطالبہ ہوتا ہے بہ سرعت انتقال ذہنی کا۔ اس سے ایک طرف شاعر کے Range کا بھی پتہ چلتا ہے اور دوسری جانب تنقید نگار کی رسائی کا بھی۔ غالباً اسی بناء پر عبدالرحمٰن بجنوری نے اپنے مخصوص مبالغہ آرائی کے انداز میں حالی کو اس سیاق و سباق میں انکشاف معنی کا کولمبس قرار دیا ہے کہ جہاں غالب کے معاصرین ان کے کلام کو چیستان کہنے پر قناعت کر لیتے تھے وہاں حالی نے اس کا پتہ لگایا کہ ایک مفرد شعر سے کتنے مختلف معانی متبادر ہوتے ہیں۔ چند مثالیں جو حالی نے اس ضمن میں دی ہیں وہ ملاحظہ ہوں :

کوئی ویرانی سی ویرانی ہے
دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا

کون ہوتا ہے حریفِ مئے مرد افگنِ عشق
ہے مکرر لبِ ساقی پہ صلا میرے بعد

کیونکر اس بت سے رکھوں جان عزیز
کیا نہیں ہے مجھے ایمان عزیز

ترے سرو قامت سے اک قدِ آدم
قیامت کے فتنے کو کم دیکھتے ہیں

الجھتے ہو تم اگر دیکھتے ہو آئینہ
جو تم سے شہر میں ہوں ایک دو تو کیونکر ہو

کیا خوب تم نے غیر کو بوسہ نہیں دیا
بس چپ رہو ہمارے بھی منہ میں زبان ہے

ہے ہوا میں شراب کی تاثیر
بادہ نوشی ہے باد پیمائی

اسی طرح حالی نے اس طرف بھی توجہ دلائی کہ غالب کے بعض اشعار کی تفہیم میں لہجے اور قرات کو بھی بڑا دخل ہے یعنی جو مفہوم پہلی قرات میں آشکار ہوا ہے۔ دوسری قرات میں اس سے مختلف اور متضاد مفہوم بھی اس شعر سے برآمد کیا جاسکتا ہے۔ یہاں صرف دو مثالیں دی جاتی ہیں:

کون ہوتا ہے حریف مے مرد افگن عشق
ہے مکرر لب ساقی پہ صلا میرے بعد

اور

گدا سمجھ کے وہ چپ تھا مری جو شامت آئے
اٹھا اور اٹھ کے قدم میں نے پاسباں کے لیے

حالی کا زیادہ زور اس امر پر ہے کہ غالب نے اپنے معاصرین اور بعض فارسی شاعروں جیسے نظیری اور حافظ کے مقابلے میں مضامین کی ادائیگی میں غیر معمولی اپج اور اور جدّت کا ثبوت دیا ہے اور یہ بھی کہا ہے کہ یہی ان کی ٹیڑھی ترچھی چالیں ان کی بلند فطرتی اور غیر معمولی قابلیت واستعداد پر شہادت دیتی ہیں۔ یہاں ٹیڑھی ترچھی چالیں کی ترکیب توجہ طلب ہے۔ موجودہ تنقیدی اصطلاح میں ہم اسے Obliquity سے تعبیر کرسکتے ہیں جو براہ راست اظہار بیان کا تضاد ہے۔ بعض دوسرے ناقدین کی طرح انھوں نے غالب کے ہاں وحدت الوجودی فلسفے کی جھلکیوں کی طرف بھی اشارہ کیا ہے جس سے اس امر کا سراغ ملتا ہے کہ وہ اپنے دور کے متداول علوم سے کماحقہ آگاہی رکھتے تھے لیکن دراصل دیکھنا تو یہ ہے کہ یہ علم وآگاہی شعری حسیت کا کس حد تک حصہ بن سکی ہے اور کس طرح شعری تجربے کے آہنگ میں ڈھلی ہے۔ اسی طرح انھوں نے غالب کے ہاں تشبیہ واستعارے کے تفاعل کا ذکر تو بار بار کیا ہے لیکن یہاں بھی یہ خامی کھٹکتی ہے کہ نہ تو انھوں نے مشابہت یعنی Similitude کے مشترک عنصر کے باوصف دونوں فنی تدبیروں کے درمیان نازک امتیاز

کو ابھارا اور نمایاں کیا ہے اور نہ اس امر سے بحث کی ہے کہ استعارہ کس طرح اندرونی ارتکاز کی وجہ سے حقیقت کو ہمارے آئینۂ ادراک میں منعکس کرنے کا ذریعہ بنتا ہے۔ دونوں میں جو فرق ہے وہ یہ کہ جہاں تشبیہ، تجربات یا ارتعاشات ذہنی اور خارج میں موجود اشیاء کے درمیان نقطۂ اتصال کو بالصراحت روشنی میں لاتی ہے وہاں استعارہ حقیقت کا انکشاف ایک لمحہ تجویری میں کرتا ہے۔ وہ بہ سرعت اور دفعۃً ہمارے روبرو اسی طرح آتا ہے جیسے منروا MINERVA جو جوپیٹر کے سر سے برآمد ہوا تھا۔ یہاں مشابہت کی طرف اشارہ کرنے کی حاجت نہیں ہوتی۔ اس کا عمل اضطراری طور پر اور بے ساختگی کے ساتھ ہوتا ہے اور انکشاف کو احساس حیرت کے ساتھ نمایاں کرتا ہے

حالی نے غالب کی شاعری میں بجا طور پر قوت متخیلہ کے تفاعل پر زور دیا جس کی بنیاد اس مفروضے پر ہے کہ یہ وہ صلاحیت ہے جو مشاہدے کی اکائیوں کی نئی تنظیم و تشکیل یا صورت گری میں ممد ہوتی اور اپنے آپ کو نمایاں کرتی ہے چنانچہ "مقدمہ شعر و شاعری" میں کہتے ہیں:

"وہ ایک ایسی قوت ہے کہ معلومات کا ذخیرہ جو تجربے یا مشاہدے کے ذریعے ذہن میں پہلے سے مہیا ہوتا ہے اس کو مکرر ترتیب دے کر ایک نئی صورت بخشتی ہے اور پھر اس کو الفاظ کے ایسے دلکش پیرائے میں جلوہ گر کرتی ہے جو معمولی پیرایوں سے بالکل یا کسی قدر علیحدہ ہوتا ہے"۔

ایک اور جگہ اسی کتاب میں کہا ہے:

"قوت متخیلہ کوئی شے بغیر مادے کے پیدا نہیں کر سکتی بلکہ جو مصالحہ اس کو خارج سے ملتا ہے اس میں وہ اپنا تصرف کر کے ایک نئی شکل تراشتی ہے۔"

اسی خیال کو شیلی نے یہ کہہ کر ادا کیا ہے کہ:

"یہ موجود کائنات کو ایک کائنات دیگر میں تبدیل کرتی ہے"۔

حالی کے بیان میں شبلی کی نسبت کسی قدر زیادہ صراحت پائی جاتی ہے گو کہنا دونوں کا یہی ہے کہ قوت متخیلہ کا عمل محض خلا میں نہیں ہوتا بلکہ یہ مشاہدے کی بنیاد پر انحصار رکھتا ہے لیکن دونوں کے لیے یہ قوت متخیلہ تخلیقی فعالیت کا ایک علامیہ ہے۔ حالی کے ہاں ہم البتہ ایک تضاد سے دوچار ہوتے ہیں جسے دور کرنا شاید ان کے بس کی بات نہیں تھی لیکن جس کا اعتراف کرنے میں ہمارے لئے چنداں مضائقہ نہیں۔ یعنی ایک طرف تو وہ شعروادب کے ڈانڈے معاشرتی حقائق سے ملانا چاہتے ہیں اور اس کے افادی پہلو پر مصر نظر آتے ہیں اور دوسری جانب یہ بھی محسوس کئے بغیر نہیں رہتے کہ ایک ایسی قوت بھی شاعر میں ودیعت کی گئی ہے جو وقوعات کو حقیقت میں بدلنے پر قادر ہے اور جسے ایک منقلب کرنے والی یعنی Transforming استعداد کہا گیا ہے۔ اس کی موجودگی کو ہر بڑے اور قابل قدر شاعر کے یہاں ممیز کیا جاسکتا ہے کہ اس کے بغیر تخلیق کا عمل تمام نہیں ہو سکتا۔ اس سے بڑھ کر ایک اور امر بھی توجہ کا محتاج ہے' جسے حالی محسوس کرتے اور بار بار اس کا ذکر کرتے ہیں اور وہ قوت ممیزہ ہے جسے آپ Discrimination یا Judgment کا مرادف قرار دے سکتے ہیں اور اس کا خاص وظیفہ حالی کے نزدیک تخیل کی پرواز پر بند باندھنا ہے۔ جہاں تک انضباط کا تعلق ہے اس کا عمل تو مواد کی لفظی ہیئت میں تجسیم اور بحور و اوزان کے استعمال کے ذریعے پورا ہوہی جاتا ہے قوت ممیزہ کی طرف اشارہ شعروادب پر گفتگو کے دوران حالی سے قبل شاید ہی کسی اور مصنف اور نقاد کے ہاں ملتا ہو۔ موجودہ بحث کے سیاق و سباق میں قوت ممیزہ پر زور کا سرچشمہ حالی کی شخصیت کے ٹھہراؤ اور توازن کو بھی قرار دیا جاسکتا ہے۔ وہ یہ سمجھتے ہیں کہ اگر تخیل کی مشق کو بے لگام چھوڑ دیا جائے تو وہ ہر طرح کے خلاف توقع اور خلاف فطرت شعری پیکروں کی تخلیق کی صورت میں نمودار ہوگی اور اس میں غیر ضروری وفور اور پراگندگی بلکہ شاید پراگندگی کی صورت پیدا ہو جائے گی۔ یہ امر بھی قابل غور ہے کہ قوت ممیزہ کا عمل تعقل کے عنصر کو معروضہ مان کر اپنا وظیفہ پورا کرتا ہے لیکن سوال یہ ہے کہ ہم تخلیقیت کے پرجوش

دھارے پر بند باندھنے کا اہتمام کیوں کریں۔ قوت ممیزہ ایک متوازن کرنے والی قوت بھی ہے اور تحدید کرنے والی بھی۔ اس پر زور دینے سے ہم دراصل تخیل کے عمل کو عقل کا تابع بنا کر اس کے پر کاٹنا چاہتے ہیں اور یہاں اسی احتیاط اور میانہ روی اور عقل کی جکڑ بندیوں کی طرف میلان کا اظہار ہوتا ہے جو ایک حد تک سرسید کے زیر اثر حالی اور سرسید کے دوسرے پیروؤں کے ہاں نظر آتا ہے۔ اس کا سلسلہ انگلستان میں عقلیت کی اس تحریک سے بھی ملتا ہے جس سے سرسید براہ راست اور مرعوب کن حد تک متاثر تھے۔ فی نفسہٖ وہ تخیل کی بالا دستی اور آزادی کو کھلے طور پر تسلیم نہیں کرتے۔

برطانوی رومانی نقاد کالرج نے تخیل کی تعریف اور وضاحت میں اس امر پر زور دیا ہے کہ وہ ایک ایسی قوت ہے جو متضادات کو پہلو بہ پہلو رکھتی' ان میں باہم تنظیم پیدا کرتی اور شاید بعض اوقات ان کا انضمام بھی عمل میں لاتی ہے اور حالی کا موقف یہ ہے کہ خود تخلیقی عمل میں یہ دونوں یعنی قوت متخیلہ اور قوت ممیزہ جن سے شاعر خلقی طور پر متصف ہوتا ہے' ایک دوسرے کو سہارا دے کر ایک نوع کی کلیت کو جنم دیتی ہیں۔ ممکن ہے حالی نے یہ رائے کالرج کی تنقیدی تحریروں کے اردو ترجموں سے جن کے دیکھنے کا اتفاق انھیں لاہور میں انگریز مصنفین کے ترجموں پر نظر ثانی کے دوران ہوا ہو گا' اخذ کی ہو۔ حالی کو بلاشبہ یہ کھٹکا لگا رہتا تھا کہ تخیل ان دیکھے' بے میل اور مختلف اجزا اور عناصر اور تجربات و مشاہدات کو یکجا کرنے میں کہیں حد اعتدال سے تجاوز نہ کر جائے اور اس لئے اس پر روک ٹوک لگانا لابدی ہے ہو سکتا ہے انھوں نے یہ رائے اس لیے قائم کی ہو کیوں کہ ان کی نظر غزلیات و قصائد کے اس انبار پر تھی جو ان کے پیش رو اپنے پیچھے چھوڑ گئے تھے اور جن میں بہت سے عناصر انھیں خلاف فطرت نظر آتے تھے اور بہ حیثیت مجموعی طبع سے گراں بار۔ حالی نے "مقدمہ شعروشاعری" میں کئی بار سادگی اصلیت اور جوش کا ذکر کیا ہے جنھیں وہ شاعری کی بنیادی اقدار سمجھتے ہیں۔ یہ تینوں اصطلاحیں انھوں نے ملٹن سے مستعار لی ہیں لیکن اپنے ماخذ

کا پورا حوالہ نہیں دیا ہے اور انھیں جس طرح برتا ہے اس سے ایک طرح کے الھڑ پن یعنی NAIVETY کا اظہار ہوتا ہے۔ سادگی کو آپ کھینچ تان کر شاعری کی TRUTH VALUE کہہ لیجئے اسی طرح اصلیت کو VERISIMILITUDE اور جوش کو Passion بلکہ Intensity یا تشدید کے مرادف سمجھا جا سکتا ہے جو شعری تجربے اور اس کی انجام پذیری سے منسلک ہے۔ حالی ان سب کے مضمرات سے پوری طرح واقف نہیں تھے' اور اسی لئے غالباً انھوں نے نقد غالب میں ان کا ذکر با صراحت نہیں کیا۔ اسی طرح وہ اس بات کے بھی روادار نہیں ہیں کہ شاعر میں غلو یعنی Hyperbole اور شاعرانہ آزادی یعنی Poetic License کے لیے کوئی گنجائش رکھی جائے اور شاعر کو انھیں برتنے کا حق دیا جائے۔ تخیل کی بے باکی یعنی Audacity شاعری کا ایک ایسا جزو ہے جس سے صرف نظر نہیں کیا جا سکتا۔ یہ امر بھی قابل لحاظ ہے کہ حالی نے تخیل اور قوت ممیزہ کی بحث کے سلسلے میں تمام تر متداول دیوان غالب ہی کو ذہن میں رکھا ہے اور کسی بھی مرحلے پر نسخۂ حمیدیہ کو اپنے مباحث اور استدلال کے لیے نقطۂ استشارہ نہیں بنایا۔ چنانچہ مندرجہ ذیل اشعار کو انھوں نے بنظر استحسان نہیں دیکھا:

کرے گر فکر تعمیر خرابیہائے دل گردوں
نہ نکلے خشت مثل استخوان بیروں ز قالبہا

اسد ہر اشک ہے یک حلقہ بر زنجیر افزودن
بہ بند گریہ ہے نقش برآب امید رستن ہا

بحر نگاہ ناز کشتہ جاں بخشی خوباں
خضر کو چشمہ آب بقاسے تر جبیں پایا

رکھا غفلت نے دور افتادۂ ذوق فنا ورنہ
اشارت فہم کو ہر ناخن بریدہ ابرو تھا

پریشانی سے مغز سر ہوا ہے پنبۂ بالش
خیال شوخی خوباں کو راحت آفریں پایا

نسخۂ حمیدیہ کی غزلوں میں بلاشبہ کچا پن بھی ملتا ہے اور دور کی کوڑی لانے کی کوشش بھی ان میں نظر آتی ہے لیکن ان میں جو وفور پیچیدگی اور تخیل کی جو بے باکی اور بلند پروازی ملتی ہے اور متخالف اجزاء کو باہم یکجا کرنے اور سمونے سے جو تناؤ پیدا ہوتا ہے اور استعجاب کا احساس بھی وہ غالب کے شعری تجربے اور ان کے مزاج اور ادراک سے ہم آہنگ بھی ہے اور اس کا نشان امتیاز بھی۔ بعد کے کلام کی سلامت روی، تیقن اور استحکام بھی قابل قدر ہے۔ چونکہ حالی بالطبع اعتدال پسند واقع ہوئے تھے اور حقیقت نگاری یعنی (Realism) میں پختہ یقین رکھتے تھے اور شعر و ادب کا افادی پہلو بھی ہمیشہ ان کے روبرو رہتا تھا۔ اس لیے وہ ان تصرفات ذہنی سے زیادہ متاثر ہوتے اور ان کی تحسین شناسی کی طرف میلان نہیں رکھتے تھے جو ایک طرح کی Vitalism کا تاثر بیدار کرتے ہیں اور شعری شیوۂ گفتار میں تہ در تہ پیچیدگی لانے پر منتج ہوتے ہیں۔ نسخۂ حمیدیہ سے غالب کے ہاں استعارے کی چند مثالیں ملاحظہ کیجئے :

کس کا جنون دید تمنا شکار تھا
آئینہ خانہ وادی جوہر غبار تھا

حیرت فروش صد نگرانی ہے اضطراب
ہر رشتہ چاک جیب کا تار نظر ہے آج

میں چشم وا کشودہ و گلشن نظر فریب
لیکن عبث کہ شبنم خورشید دیدہ ہوں

بہ وحشت گہہ امکاں اتفاق چشم مشکل ہے
مہ و خورشید باہم ساز یک خواب پریشاں ہیں

شوق عناں گسل اگر درس جنوں ہوس کرے
جلوہ سیر دو جہاں یک مژۂ خواب پا کھچے

ہم زباں آیا نظر فکر سخن میں تو مجھے
مردمک ہے طوطی آئنہ زانو تو مجھے

بعد از وداع یار بہ خوں تپیدہ ہیں
نقش قدم ہیں ہم کف پائے نگار کے

عذار یار نظر بند چشم گریاں ہے
عجب کہ پرتو خور شمع شبستاں ہے

دامن گردوں میں رہ جاتا ہے ہنگام وداع
گوہر شب تمب اشک دیدۂ خورشید ہے

بہار گل دماغ نشہ ابلہ مجنوں ہے
ہجوم ہمتی سے چہرۂ دانش یک قطرۂ خوں ہے

اسی طرح غالب کے ہاں استعارہ در استعارہ کا عمل دخل بھی توجہ کا طالب ہے۔ اس کا جواز یہ ہے کہ ان کے ذہن میں جو جودت اور براقی ہے اور ارتعاشات فکر و احساس میں جو ثروت اور زرخیزی ہے وہ انھیں ایک نقطے پر ٹھیرنے نہیں دیتی۔ تخیل کی اس جست خیزی اور بلند پروازی میں قوت تمیزہ جیسی کہ حالی چاہتے ہوں گے آڑے نہیں آتی کیونکہ اشیا کے رد عمل اور تجربات و تاثرات کی ترسیل و ابلاغ کے سلسلے میں وہ انھیں ایک مفرد پیکر، ایک واحد تشبیہ ایک تنہا استعارے پر قناعت نہیں کرنے دیتی۔

حالی جیسے طباع نقاد کے لیے یہ کام کچھ ایسا مشکل نہیں تھا کہ وہ غالب اور مومن کی شاعری کو پہلو بہ پہلو رکھ کر یہ پتہ لگانے کی کوشش کرتے کہ ان دونوں کے ہاں نکتہ سنجی یعنی Wit کی موجودگی مشترک عنصر ہونے کے باوجود اپنی نوعیت کے اعتبار سے کس حد تک مختلف ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جہاں مومن Wit کو خالص لسانیاتی سطح پر دیکھنے اور برتنے کے قائل ہیں وہاں غالب اسے جدلیاتی طور پر استعمال کرتے اور اس کے ذریعے انکشاف حقیقت کی راہ ہموار کرتے ہیں۔ دونوں کے ہاں یعنی غالب اور مومن کے مابین Wit کے تصور میں وہی فرق ہے جو مثال کے طور پر انگریزی ادب میں سترھویں اور اٹھارویں صدی کے شاعروں کے ہاں پایا جاتا ہے۔ Wit کا جو تصور شروع میں سترھویں صدی کے انگلستان کے شاعروں کے ہاں تھا وہ اٹھارویں صدی تک پہنچتے پہنچتے ایک طرح کی پینترے بازی یعنی

Mannerism میں تبدیل ہو جاتا ہے اور ذہن کی براقی کے سبب بعض مخصوص اشارات کلو جوڑ میں لایا جاتا ایک طرح کا لسانیاتی کھیل بن جاتا ہے اس میں وہ تازگی' حسیت کی وہ دراکی اور انکشافی نوعیت باقی نہیں رہتی' جو سترھویں صدی کے اوائل میں تھی۔ مومن کے ہاں ذہانت کی جو کرشمہ سازی ہے اسے آپ ایک طرح کی Witticism سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ جہاں ذکاوت کی نمائش کسی اعلیٰ ادبی قدر کے حصول کا ذریعہ نہیں بن پاتی۔ بہ الفاظ دیگر ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ مومن اور غالب کے درمیان فرق دراصل ان دونوں کے ادراک کی ساخت یعنی MECHANISM OF SENSIBILITY کا فرق ہے۔ مومن کے شعر کی تعبیر و تفسیر میں لطف ملتا ہے' جو ایک معمے کو حل کرنے میں اور غالب کے ہاں یہ لطف استعجاب و انکشاف کا ہوتا ہے۔ اس قسم کے مسائل حالی کی نقد غالب کے دائرے میں نہیں آئے ہیں اور آ بھی نہیں سکتے تھے۔ اس کی وجہ یہ معلوم ہوتی ہے کہ وہ تخلیقی عمل اور تنقید شعر کا ایک محدود تصور رکھتے تھے اور "مقدمہ شعر و شاعری" میں جسے ایک طور پر حالی کے Critical Credo کا بیان کہہ سکتے ہیں ایک طرح کی تسہیل جھلکتی ہے۔ اس میں انھوں نے غزل کے پورے سرمائے کو چند مستثنیات کے علاوہ خرافات کی پوٹ قرار دیا ہے۔ یہ ناروا جانبداری بلکہ ناانصافی ہے۔ کیونکہ اردو کے اچھے غزل گو شعراء کے ہاں ردیف اور قافیے کی پابندی کے ساتھ اور بعض مروجہ موضوعات اور محرکات کی تکرار کے باوصف' غور و فکر کا عنصر بھی ملتا ہے۔ معاشرتی حقائق اور مسائل کا شعور بھی اور ان کے کلام کی بنیاد پر شعریات کا ایک خاکہ بھی مرتب کیا جا سکتا ہے جس میں شعر و ادب کے بارے میں کچھ بنیادی باتیں ضرور مل جائیں گی۔

حالی نے غالب کی اردو شاعری میں حذف عبارت یعنی Ellipsis کی صنعت کے استعمال کا بھی ذکر کیا ہے موجودہ تنقیدی اصطلاح میں آپ اسے Semantic Gap بھی کہہ سکتے ہیں۔ اس سے مراد یہ ہے کہ شعر میں ایسے کھانچے چھوڑ دیئے جاتے ہیں جنھیں قاری اپنی

قوت متخیلہ کو بروئے کار لاکر اپنے طور سے انھیں پر کرنے کی سعی کرے جیسے اس شعر میں:

مجھ تک کب ان بزم میں آتا تھا دور جام
ساقی نے کچھ ملا نہ دیا ہو شراب میں

یا

گدا سمجھ کے چپ تھا مری جو شامت آئے
اٹھا اور اٹھ کے قدم میں نے پاسباں کے لیے

لیکن انھوں نے ابہام یعنی (Ambiguity) کا کہیں بالصراحت ذکر نہیں کیا جسے شاعر کے کلام میں متعین کرنا دشوار ہو۔ یہ ابہام یا بہ الفاظ دیگر Indeterminacy کا عنصر کلام کو چیستاں بنانے کی غرض سے استعمال نہیں کیا جاتا بلکہ کلام میں ایسے ہنر کی موجودگی کا پتہ دیتا ہے جس سے معنی و مفہوم کی بہت سی شعاعیں پھوٹ نکلتی ہیں۔ "یادگار حالی" میں غالب کے یہ دو بیانات بھی محل نظر ہیں۔

"مرزا اول اول ایسے رستے پر پڑ لئے تھے کہ اگر استقامت طبع اور سلامتی ذہن اور بعض صحیح المذاق دوستوں کی روک ٹوک اور نکتہ چیں ہم عصروں کی خردہ گیری اور طعن و تعریض سد راہ نہ ہوتی تو وہ شدہ شدہ منزل مقصود سے دور جا پڑتے گو ان کا ابتدائی کلام جس کو وہ حد سے زیادہ جگر کاوی اور دماغ سوزی سے سرانجام کرلیتے تھے مقبول نہ ہوا مگر چونکہ قوت متخیلہ سے بہت زیادہ کام لیا گیا تھا اور اس میں ایک غیر معمولی بلند پروازی پیدا ہو گئی تھی جب قوت ممیزہ نے اس کی باگ اپنے قبضے میں لی تو اس نے وہ جوہر نکالے جو کسی کے وہم و گمان میں نہ تھے"۔

ان دو بیانات کو حالی نے دو جگہ اس طرح Qualify کرنے کی کوشش کی ہے۔

"ہم کو مرزا کے عمدہ اشعار کو جانچنے کے لیے ایک جداگانہ معیار قائم کرنا پڑے گا جس کو امید ہے اہل انصاف تسلیم کریں گے۔ ان کی غزل میں زیادہ تر ایسے اچھوتے مضامین

پائے جاتے ہیں جن کو اور شعرا کی فکر نے بالکل مس نہیں کیا اور معمولی مضامین کو ایسے طریقے میں ادا کیا گیا ہے جو سب سے نرالا ہے اور ان میں ایسی نزاکتیں رکھی گئی ہیں جن سے اکثر اساتذہ کا کلام خالی معلوم ہوتا ہے"۔

تعجب ہے کہ ایک طرف حالی یہ کہتے ہیں کہ نسخۂ حمیدیہ کی شاعری میں غالب شعراء متاخرین خاص طور پر بیدل کے تتبع میں غلط راہ پر چل نکلے تھے لیکن بعد میں اپنی افتادِ طبع کی سلامت روی کی روشنی میں اور کچھ قریبی سخن شناس دوستوں کے مشورے سے اور ان کی رہنمائی میں سنبھل گئے اور انھوں نے یہ راہ ترک کردی اور دوسری جانب یہ بھی تسلیم کرتے ہیں کہ اس شاعری میں ایک غیر معمولی بلند پروازی پیدا ہوگئی تھی اور ان اشعار کو جانچنے کے لیے ایک علیحدہ معیار قائم کرنا پڑے گا اور ان میں ایسی نزاکتیں مستور ہیں جن سے اکثر اساتذۂ سخن کا کلام خالی نظر آتا ہے۔ معاملہ دراصل یہ ہے کہ یہ سرتاسر غالب کے شعور کی پیچیدگی تھی جس کا انعکاس دورِ اول کی شاعری میں بیّن طور پر ملتا ہے۔ قوت متخیلہ کا یہ سر جوش اور علویت کی طرف یہ میلان کوئی عیب نہیں ہے جس کی تاویل کی ضرورت پیش آئے۔ یہ تو شعری تجربے کا ایک مرحلہ ہے جب یہ سرجوش کسی قدر مدھم ہوا تو شعری اندازِ بیان میں خود بہ خود ایک نوع کی شفافیت یعنی Transparency پیدا ہوگئی اور اس میں تعدیل یعنی Symmetry بھی زیادہ نمایاں ہوگئی۔ نسخۂ حمیدیہ میں جیسا کہ پہلے بھی کہا گیا، تخیل کی جو بے باکی ہے، محاکات کا جو نگارخانہ ہے اور استعارے کے تفاعل کا جو مظاہرہ ہے وہ پرکشش بھی ہے اور قابلِ ستائش بھی۔ یہ اولین نقوش ارتقائے ذہنی کے ساتھ ایک دوسری شکل میں بعد کی شاعری میں نمودار ہوئے۔ یہ دراصل تجمل یعنی Sublime سے حسن یعنی Beauty کی طرف ایک گردش ہے اور حالی کا یہ کہنا بھی کہ "اور زیادہ تر ملا عبدالصمد کی تعلیم کے سبب فارسیت کا رنگ ابتدا ہی سے مرزا کی بول چال اور ان کی قوت متخیلہ پر چڑھ گیا تھا" صحیح زاویۂ نگاہ کی نمائندگی نہیں کرتا۔ "فارسیت کا رنگ" میں ذم کا پہلو تو

نہیں لگا لیکن اس میں شعوری کوشش کی طرف اشارہ ضرور ملتا ہے دراصل جو امر غالب کو اپنے معاصرین سے متمائز کرتا ہے' وہ ایک نئے شیوۂ گفتار کی اختراع ہے جو ان کی فکر کی تہ در تہ پیچیدگی اور جذبات کی تشدید کے لیے معروضی سانچہ فراہم کر سکے۔ اسے آپ ایک طرح کا Dialocation Of Language کہہ سکتے ہیں جس کا تجربہ ہر اہم شاعر کے ہاں نظر آتا ہے جو اپنی ندرت فکر و احساس کے لیے ایک نیا وسیلۂ اظہار تراشنا چاہتا ہے۔ اس کا جہاں تہاں خلاف معمول' منطق یا بعید الفہم ہونا استعجاب انگیز نہیں ہے۔ کیونکہ یہ دراصل نامعلوم کی گہرائیوں میں ایک جست لگانے کے مرادف ہے اسی کا ایلیٹ نے Raid On The Inarticulate کی طور ترکیب کے ذریعے اظہار کیا ہے۔

حالی ادب اور شاعری کے جمالیاتی پہلو سے زیادہ سروکار نہیں رکھتے۔ یہ کسی طرح لازم نہیں آتا کہ سرسید نے مسلمانوں کی تعلیمی و معاشرتی اصلاح و تنظیم کا جو منصوبہ بنایا تھا' اس کے اساسی پہلوؤں کو من و عن ادب اور شعریات پر بھی منطبق کرنے کی کوشش کی جائے اسی کا ایک شاخسانہ حقیقت نگاری کی وہ تحریک تھی جس نے ادب کے بنیادی طریقہ کار کو منفی طور پر متاثر کیا اور اس کے اثرات مابعد بہت عرصے تک ادبی افق پر چھائے رہے۔ بعد میں ترقی پسند تحریک نے بھی اسی کی توثیق کی اور ادب کے حقیقی وظیفے کو جھٹلانا چاہا۔ حالی آزاد اور سرسید تو صرف یہ چاہتے تھے کہ ادب کو معاشرتی اصلاح کے ایک موثر آلے کی حیثیت سے استعمال کیا جائے۔ ترقی پسندوں نے اسے سیاسی انقلاب لانے کے لیے آلۂ کار بنایا اور اس میں تندی اور ترشی کو بھی راہ دی۔ یہ بھی ایک دلچسپ حقیقت ہے کہ سیاسی اور سماجی شعور انہی تخلیقات میں زیادہ نظر آتا ہے جہاں فکر اور جذبے میں پوری طرح ہم آمیزی اور ہم آہنگی نہیں ہوتی اور ادھ کچراپن حاوی رہتا ہے۔ سرسید کے رفقاء اور ترقی پسندوں کے درمیان قدر مشترک یہ تھی کہ دونوں تخلیقی عمل کی داخلیت اور فن پارے کی پر پیچ بنت کو سمجھنے سے قاصر تھے اور فرق یہ تھا کہ جہاں اول الذکر کی مساعی کے پیچھے ایک معصوم اور بے

ضرر جذبہ تھا وہاں ترقی پسندوں کے ہاں ایک طرح کی اذعانیت اور جارحیت نمایاں تھی اور روایت سے بھی رشتے کے انقطاع پر اصرار تھا اور فنی محاسن کی ان مقاصد کے حصول کے پیش نظر کوئی اہمیت اور وقعت نہ تھی۔ حالی کا کارنامہ یہ ہے کہ ان سب تحریکوں سے اثر پذیر ہونے کے باوجود غالب کے تنقیدی مطالعے کی راہ میں انھوں نے پہلا قدم اٹھایا اور بڑی جرائت اور روشن ضمیری کے ساتھ۔ اور ان کی نظر چند ایسے پہلوؤں پر ضرور پڑی جو بعد میں تفصیلی اظہار رائے کا ہدف بنے۔ چنانچہ عبدالرحمٰن بجنوری کی "محاسن کلام غالب" میں حالی کی آواز کی بازگشت صاف سنائی پڑتی ہے۔ یہ ایک طور سے ان کی بصیرت کی توسیع اور اس پر شہادت بھی ہے۔ حالی جیسے بیدار مغز' پختہ کار اور صاحب عرفان ادیب اور نقاد کے بارے میں پدم شری کلیم الدین احمد کی جو "اقبال ایک مطالعہ" کے ناشر کے بقول دنیائے ادب کے ایک مستند نقاد ہیں یہ رائے "خیالات ماخوذ' واقفیت محدود' نظر سطحی' فہم و ادراک معمولی' غور و فکر ناکافی' تمیز ادنیٰ' دماغ و شخصیت اوسط یہ تھی حالی کی کل کائنات' حیرت انگیز ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ شاید دماغی غیر حاضری کے باعث وہ اس محاکے کو اپنے آپ سے منسوب کرنے کی بجائے حالی سے منسوب کر گئے ہیں۔ جیسا کہ شروع میں کہا گیا' حالی کی حسیت اور ادراک بیسویں صدی کے نقاد کا نہیں ہے۔ نہ وہ جدید تنقیدی اوزاروں سے واقف تھے۔ لہٰذا انھوں نے جو بھی قیاسات قائم کیے ہیں وہ اپنے زمانے کے علمی Apparatus کے تناظر میں' اپنی ذہانت اور جبلی فہم کے بل بوتے پر اور اپنی باریک بینی' وسعت مطالعہ اور غور و تامل و تفحص کی روشنی میں۔ اضافی طور پر واقفیت کی کمی کو اپنی جدت طبع سے پورا کر کے وہ بعض حتمی نتائج تک پہنچے ہیں۔ ان نتائج اور قیاسات کی محدودیت کے باوجود حالی کی بارگاہ میں جبین نیاز خم کرنے کی طرف دل بڑی حد تک مائل نظر آتا ہے۔

بجنوری اور نقدِ غالب

عبدالرحمٰن بجنوری غالب تنقید کی تاریخ میں ایک اہم اور معتبر نام ہیں۔ وہ موجہ مشرقی علوم کے ماہر اور مبصر، مغربی ادب اور فلسفے کے رمز شناس اور موسیقی اور مصوری جیسے فنونِ لطیفہ کی باریکیوں میں دستگاہ رکھتے ہیں۔ ان کا علم وسیع اور متنوع، ان کی نظر دور رس، ان کا احساس مہذب اور مرتعش، ان کا ذوق نفیس اور پاکیزہ، اور ان کے خیال کا دامن تا حدِ امکان روشن اور کشادہ ہے۔ انھیں تاثراتی نقادوں کے زمرے میں سرفہرست رکھا جاسکتا ہے۔ غالب پر ان کی کتاب "محاسنِ کلامِ غالب" جو نصف صدی سے زیادہ پہلے لکھی گئی تھی، اور جس کا تیسرا ایڈیشن، انجمن ترقی اردو (ہند) نے ۵۰ء میں شائع کیا تھا، ایک اچھوتی تصنیف ہے اور ایک سنگِ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔ اور بلوغتِ فکر و نظر کی غمازی کرتی ہے۔ ایک طرح سے یہ حالی کی "یادگارِ غالب" کا تسلسل پیش کرتی ہے لیکن کئی لحاظ سے اس پر اضافہ بھی ہے، اور اس سے بڑی حد تک مختلف بھی۔ شروع ہی میں بجنوری نے یہ کہہ کر کہ ہندوستان کی الہامی کتابیں دو ہیں ایک وید مقدس اور دوسری دیوانِ غالب، اپنی ترجیحات کا اعلان بھی کردیا ہے اور اپنے تنقیدی طریق کار کے مقدمات کی بھی پڑھنے والوں کو خبر دیدی ہے۔ اس تمہیدی جملے میں جو لطف ہے وہ ایک EPIGRAM کا لطف ہے اور اسے تنقیدی استناد کا

درجہ نہیں دیا جا سکتا۔ اس سے ایک طرف غلو آمیز عقیدت مندی کا پتہ چلتا ہے جو کتاب کے ہر ہر صفحے سے نمایاں ہے اور دوسری جانب ان کے جمیعت پسندانہ نقطۂ نظر کا بھی' جو حالی کے رویّے سے یکسر مختلف ہے۔ حالی کے ہاں جو اعتدال' توازن اور معروضیت ملتی ہے' بجنوری کے ہاں اس کا دور دور گذر نہیں۔ ان کے ہاں ایک طرح کی تشویق اور بلند آہنگی پائی جاتی ہے اور مبالغہ آرائی ان کی برابر دامن گیر رہتی ہے۔ بجنوری دیوان غالب کا مطالعہ بہ حیثیت ایک خود مکتفی اور قائم بالذات اکائی یا MONAD کے کرتے ہیں۔ بے شک وہ کلام غالب کو ایک کل کے طور پر قبول کرتے ہیں' لیکن اس کی قدر و قیمت متعین کرنے کے لئے نہ وہ ان تنقیدی پیمانوں کو کام میں لاتے ہیں' جو ایک مسلمہ کسوٹی اور معیار فراہم کرتے ہیں' اور جن کا استعمال کیا جانا چاہئے۔ مثلاً پیکر نگاری' اسطور سازی' استعارے کا تفاعل اور رمز بلیغ یعنی CONCEIT اور استبعاد یعنی PARADOX کی کار فرمائی اور ان سب کا تعلق شعری آہنگ اور داخلی ترنم سے اور نہ یہ واضح کرتے ہیں کہ شعر و ادب کس طرح بالواسطہ طور پر افزونیٔ حیات یعنی FURTHERANCE OF LIFE کا وسیلہ بنتے ہیں۔ اس کے برعکس جب وہ یہ کہتے ہیں "گوئٹے کا کلام قومی اور ملکی ترقی کا باعث ہو چکا" اور اپنا خاص منشا پورا کر چکا' غالب کا کلام اب مقبول ہوا ہے' (ص ص ۷-۶) تو ان کے مسلمات کی صحت پر شک ہونے لگتا ہے۔ وہ غالب کی عظمت کو ثابت کرنے کے لئے ایک حد تک وہ طریقہ استعمال کرتے ہیں' جسے انگریزی نقاد میتھیو آرنلڈ نے TOUCH-STONE METHOD کا نام دیا ہے۔ آرنلڈ جب کسی شاعر کی تحسین شناسی کرنا چاہتا ہے تو اس کے کلام سے جستہ جستہ سطریں لے کر انہیں ان دوسرے شعراء کی جستہ جستہ سطور کے بالمقابل رکھ دیتا ہے جن کی ادبی عظمت اور شہرت مسلم اور ناقابل انکار ہے اور جو شاعری کی قلمرو میں دوام کا درجہ حاصل کر چکے ہیں۔ اور ان سب کے درمیان مشابہت بدیہی دکھا کر اپنے ممدوح کی خوبی اور ہنرمندی پر دلالت کرتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ طریق کار ناقص اس لئے ٹھہرتا ہے کہ ان مختلف اقتباسات

کو ان کے سیاق و سباق سے منقطع کر کے نہیں دیکھا جا سکتا۔ بجنوری نے غالب کے محاسن کو محکم طور پر ثابت کرنے کے لئے ان کے مفرد اشعار اور پوری پوری غزلوں کا تجزیہ کرنے کی بجائے ان تمام شاعروں' مغنیوں اور مصوروں کے شاہکاروں کے حوالے دیئے ہیں جو ان کے تجربے کی زد میں آ چکے ہیں اور جن سے اپنے فکری ارتقاء کی کسی نہ کسی منزل پر ان کی واقفیت رہ چکی ہے۔ موازنے کے اس انداز سے CONTEXTUALISM کے اصول کی نفی ہوتی ہے اور کوئی بصیرت ہاتھ نہیں آتی۔

بجنوری نے اپنی گفتگو کا آغاز دیوان غالب میں سے منتخب اشعار کے حوالے سے کیا ہے' جن کے بارے میں انہوں نے کہا ہے کہ حالی شاید پہلے نقاد ہیں' جنہوں نے ان اشعار میں دوہرے مطالب کی موجودگی کی طرف توجہ دلائی ہے۔ ان میں سے ہر شعر دو مفاہیم کا حامل نظر آتا ہے۔ حالی کے اس کارنامے کے پیش نظر بجنوری نے انہیں جہان معنی کا کولمبس قرار دیا ہے' جس نے دنیا کے جغرافیائی نقشے پر ایک نئی دنیا کا وجود دریافت کیا تھا۔ مبالغہ آرائی کا یہ انداز خاصا دلچسپ ہے۔ ذو معنیت کی یہ بحث موجودہ تنقیدی محاورے میں اس امر پر منتج ہوتی ہے کہ شاعری میں الفاظ PLURISIGNATIVE ہوتے ہیں۔ گو حالی کے اتباع میں بجنوری نے یہ تو بتایا کہ شعر کے لغوی اور بدیہی مفہوم کے علاوہ غالب کے ہاں ایک دوسرا مفہوم بھی نکلتا ہے' جو قدرے تفکر و تامل کے بعد اور بعض اوقات لہجہ بدل کر شعر پڑھنے سے چشم زدن میں ذہن پر آشکار ہوتا ہے' لیکن انہوں نے اس امر پر روشنی نہیں ڈالی کہ قواعدی یعنی LEXICAL مفہوم سے جب ہم استعاراتی مفہوم کی طرف بڑھتے ہیں' تو اس سے قاری کے ذہن میں ایک طرح کی جودت اور تحویر پیدا ہو جاتی ہے اور اسے ایک نوع کے تحیر اور بہجت کا احساس ہوتا ہے۔ شروع ہی میں بجنوری نے کہا ہے: شاعری انکشاف حیات ہے جس طرح زندگی اپنی نمود میں محدود نہیں' شاعری بھی اپنے اظہار میں لاتعین ہے۔' (ص ۱) انہوں نے بات تو صحیح کی ہے لیکن وہ اپنے اس بیان کے مضمرات سے شاید پوری طرح

واقف نہیں ہیں۔ انکشاف حیات سے کیا مراد ہے اور یہ کیسے عمل میں آتا ہے؟ ہر طرح کی عظیم شاعری ہمیں نئی دنیاؤں کی اور ان مظاہر کی جو شاعر کی چشم بینا پر منکشف ہو چکے ہیں، خبر دیتی ہے اور حیات کے ان شیئون کی جن کے بارے میں انگریزی رومانی شاعر ورڈز ورتھ نے UNKNOWN MODES OF BEING کی بلیغ ترکیب استعمال کی ہے، یعنی وہ واقعہ کی دنیا سے گذر کر امکان کی دنیا میں قدم رکھتی ہے اور ہمارے لئے اس کی جلوہ گستری کرتی ہے۔ وہ اشیاء، اشخاص اور مظاہر کی ہو بہو مصوری یا عکاسی نہیں کرتی بلکہ ان کی علامتی شکلیں یعنی SYMBOLIC FORMS ہمارے روبرو پیش کر دیتی ہے۔ ابھی ابھی جس ذو معنویت کا ذکر کیا گیا اس کا حصول غالب کے ہاں اور دوسرے بڑے شاعروں کے حسن استعاری زبان اور رمز بلیغ کے استعمال کی وجہ سے ممکن ہوتا ہے یعنی نہ صرف خیال کی دبازت، نہ صرف جذبے کی تندی اور تشدید بلکہ تجربے کے متضاد پہلوؤں کو ادراک کی گرفت میں لانا اور ان کی بیک وقت موجودگی۔ یعنی SIMULTANEITY کو محسوس کرانا۔

فرانسیسی ناول نگار فلابیر کی طرح بجنوری بھی مرادفات کے قائل نہیں ہیں۔ وہ یہ سمجھتے ہیں کہ ایک خیال، صفت یا کیفیت کے اظہار کے لئے الفاظ کے طومار میں سے صرف ایک ہی لفظ کا انتخاب کفایت کرتا ہے۔ یہی تقلیل الفاظ غالب کا امتیازی وصف ہے۔ وہ اپنی شاعری میں کسی لفظ یا ترکیب کو ایک سے زائد بار نہیں لاتے۔ بجنوری کی رائے میں ان کے ہاں تکرار الفاظ اس لئے نہیں ہے کیونکہ وہ کسی خیال کا اعادہ نہیں کرتے: "مرزا نے ایک لفظ کو جہاں تک ہو سکا دوبارہ استعمال نہیں کیا۔ سجان وائل کی طرح یہ نہیں ہے کہ وہ کسی لفظ کی تکرار نہیں کرتے بلکہ یہ ہے کہ وہ کسی خیال کا اعادہ نہیں کرتے"۔ (ص-۲۰) اسی طرح ان کے ہاں صنائع و بدائع کا گذر بھی نہیں ہے۔ ان تدابیر پر تکیہ کرنا زوال و انحطاط کے دور شاعری میں عموماً" نظر آتا ہے۔ بجنوری نے یہ بات صحیح کہی ہے کہ ذوق اور مومن کے برعکس غالب نے محاورے کی بندش کا التزام اپنی شاعری میں شاذ ہی کیا ہے۔ محاورے، ان کے قول

کے مطابق "زمرہ" نیمبدہ اور توانا الفاظ اور فقرات کی میاں ہیں' یعنی جب الفاظ اور تراکیب کی توانائی سلب ہو جاتی ہے اور ان میں کمزوری یعنی ATTENUATION اور انتشار یعنی EROSION کا عمل شروع ہو جاتا ہے' تو وہ محاوروں میں ڈھل جاتے ہیں اور زبان زدعام ہو جاتے ہیں۔ بجنوری نے غالب کی اختراع کردہ منفرد' توانا اور اچھوتی تراکیب کی بہت سی مثالیں فراہم کی ہیں۔ غالب دلی یا لکھنؤ کے محاورے کے پابند نہیں ہیں بلکہ بجنوری کے الفاظ میں وہ آزاد اردو زبان کے رسیا ہیں۔ لیکن ان کی شاعری میں بالعموم استعارے کا تفاعل اور وظیفہ کیا ہے' اس پر روشنی ڈالنے سے بجنوری نے صرف نظر کیا ہے۔ محاورے 'شعری پیکر اور استعارے کے مابین کیا فرق ہے' اسے انہوں نے واضح کرنا ضروری نہیں سمجھا۔ انہوں نے مجمل طور پر یہ کہا ہے کہ غالب کے ہاں تشبیہ اور استعارے کے استعمال کا مقصد معنی آفرینی اور حسن آفرینی بھی ہے اور اس سے بلاغت اور اختصار کے اثرات بھی مرتب ہوتے ہیں۔ لیکن تشبیہ اور استعارے میں مابہ الامتیاز کون سے عناصر ہیں اس پر انہوں نے اپنی رائے نہیں دی۔ دونوں کی جڑیں مماثلت یعنی ANALOGY کی تلاش میں پیوست ہیں۔ لیکن جہاں تشبیہ کا بیشتر سروکار تزئین و آرائش سے ہے' وہاں استعارے کا معانی کی نمو سے ہوتا ہے۔ استعارہ دراصل تشبیہ کا نچوڑ ہے۔ یہ کیفی کائنات یعنی UNIVERSE OF QUALITY کے تجسس کا ذریعہ بھی ہے' اور ایک ایسی دنیا کی کھوج بھی جس کی حدود کا پتہ نہیں۔ ارسطو نے کہا ہے کہ استعارے کے استعمال پر قابو اور گرفت شاعر کی ذہانت کی اصل پہچان ہے۔ یہ ایک ایسی طلسماتی کلید ہے جس سے اس کے زاویۂ نگاہ کی ندرت اور گیرائی اور انتقال ذہنی کی سرعت کا اندازہ ہوتا ہے۔ اس کا انحصار ہے حقیقت کے نظام میں ایک طرح کی جبلی اور براہ راست بصیرت پر یا انگریزی شاعر اور نقاد کالرج کے قول کے مطابق بظاہر غیر مماثل اشیاء میں مماثلت کی دریافت اور اس سے ایک پر لطف احساس حیرت کا پیدا ہونا۔ آج کے دور میں استعارے کا رشتہ فلسفے اور ANTHROPOLOGY

جیسے علوم سے ملایا گیا ہے۔ غالب کے ہاں، خصوصاً نسخہ حمیدیہ میں استعارے ہی کا نہیں بلکہ استعارے در استعارے کا استعمال بھی ملتا ہے۔ یہ فنی تدبیر غالب نے جگہ جگہ برتی ہے۔ استعارہ دراصل عرفانِ حقیقت کا ایک موثر وسیلہ ہے اور اس کے پس پشت جو اصول کارفرما ہے اسے ہم PRINCIPLE OF INDIRECTION کا نام دے سکتے ہیں۔

بجنوری کا یہ خیال صحیح ہے کہ غالب کی شاعری میں اشکال کا عنصر پایا جاتا ہے، لیکن اس کی یہ توجیہہ کہ اس کا سبب فارسیت کا غلبہ ہے، مضحکہ خیز سی بات معلوم ہوتی ہے۔ ان کے ہاں الفاظ کی پیچیدگی سے زیادہ خیال کی پیچیدگی اہم تر عنصر ہے۔ نسخہ حمیدیہ کے اشعار میں جو غرابت ہے، وہ اس لئے ہے کہ یہاں الفاظ و تراکیب سے دست و گریباں ہونے میں شاعر کو غیر معمولی کاوش کرنا پڑی ہے۔ جس عنصر کو بجنوری نے غرابت کا نام دیا ہے، وہ دراصل وہ شے ہے جسے زبان کا DISLOCATION کہنا زیادہ موزوں ہوگا۔ ہر بڑے شاعر کو اپنا محاورۂ بیان خود ہی وضع کرنا پڑتا ہے۔ وہ مروجہ اور مسلمہ لفظیاتی سانچوں کو رد بھی کرتا ہے اور نئے سانچے تخلیق بھی کرتا ہے، جو ان کی جگہ لے سکیں۔ اگر سوچنے اور محسوس کرنے کے عمل میں انفرادیت ہے، تو اس کی ترسیل و ابلاغ کے لئے فنی وسائل بھی فراہم کرنا ہوں گے۔ غالب اور اقبال دونوں کے ہاں زبان کے DISLOCATION کی مثالیں کثیر تعداد میں مل جائیں گی۔ غرابت، اشکال اور شعری لہجے کا نامانوس پن زبان کے نئے سانچوں کی تعمیر و تخلیق کے ذریعے نئے حقائق کے انکشاف و اظہار کی کوشش کے مرادف ہے۔ لفظ "فارسیت" ایک طرح کی PEJORATIVE ترکیب ہے، جس پر ایک نوع کے شعوری التزام و اہتمام کا گمان گزرتا ہے۔ غالب کے ہاں نئے احساسات اور منفرد تجربات کے اظہار کے لئے سکہ بند الفاظ و تراکیب کے کفایت نہ کرنے پر کلاسیکی زبانوں میں سے فارسی زبان کے سرمائے سے استفادہ ناگزیر تھا۔ ان کے خیال و احساس کے مرکب میں جو دبازت اور پیچیدگی ہے، وہ اس کی متقاضی تھی کہ الفاظ کی تمام ممکنہ توانائیوں کو بحد کمال استعمال میں لایا جائے۔

ان کے ہاں الفاظ کے استعمال کا مقصد محض اظہار نہیں بلکہ انکشاف ہے اور الفاظ خیال کی بیرونی قبا نہیں ہیں بلکہ وہ ہیئت ہیں جن میں ان کی روح مستور ہے، یعنی الفاظ کا وظیفہ محض عکاسی یا ترجمانی نہیں ہے بلکہ حقائق کو بے نقاب کرنا اور ہمیں ان کے بطون تک پہنچانا۔ ہمارے نقاد اور مومن زبان کے خلاقانہ تفاعل کا یہ شعور کہاں سے لاتے۔

بجنوری نے لیسنگ کا یہ قول نقل کیا ہے: "اصنام اور اشعار میں مابہ الامتیاز یہ ہے کہ بت سکون اور اشعار جنبش کا اظہار کرتے ہیں۔ جب حسن سٹ کر چپ چاپ کھڑا ہو جاتا ہے تو مجسم کہلاتا ہے اور جب حرکت اور رقص کرنے لگتا ہے تو شعر بن پاتا ہے۔ اجسام صنم سازی اور افعال شاعری کا موضوع ہیں" ۔ (ص ۴۹)۔ فنون لطیفہ میں سے شاعری اور مصوری کے مابین فرق کو بجنوری نے اس طرح واضح کیا ہے: "شعر کا تعلق وقت سے اور تصویر کا تعلق فضا سے ہے۔ تصویر ایک نگاہ میں اپنے مضمون کو ظاہر کر دیتی ہے ' شعر وقت کا طالب ہوتا ہے اور کل کی طرح رفتہ رفتہ اپنے معنی کو بیان کرتا ہے۔ تصویر ایک ثانیہ کی یادگار ہے۔ شعر ایک تتلی ہے جس کے پیچھے خیال بچے کی طرح کہیں سے کہیں نکل جاتا ہے (ص ۴۲۔۴۳)۔ بہ الفاظ دیگر مصوری اور شاعری میں یہ فرق ہے کہ مصوری کا اظہار مکانی جہت میں اور شاعری کا زمانی جہت میں ہوتا ہے۔ مصور کی تصویریں منجمد ہوتی ہیں اور شعری پیکر حرکی اور رواں دواں ہوتے ہیں۔ البتہ اس امتیاز پر ضرورت سے زیادہ زور دینے سے شاعری کی تحدید کا پہلو بھی نکل سکتا ہے۔ دراصل شعری پیکر حواس خمسہ کی رعایت اور مناسبت سے مختلف النوع اور کثیر الجہت ہوتے ہیں۔ غالب کے ہاں بظاہر بصری پیکروں کی اور اقبال کے ہاں حرکی پیکروں کی بہتات ملتی ہے۔ لیکن یہ محض تناسب کا معاملہ ہے کوئی قطعی اور مطلق شے نہیں ہے۔ غالب کے ہاں جو حسی تصویریں ہیں ان کا تعلق حس بصارت سے بھی ہے اور حرکت اور تموج سے بھی۔ اسی طرح اقبال کے ہاں حرکی پیکر بھی ہیں اور بصری دلکشی رکھنے والے پیکر بھی۔ یہ کہنا زیادہ صحیح ہوگا کہ غالب اور اقبال دونوں کی شاعری میں ہر طرح کے پیکر

ایک دوسرے کے اندر مدغم ہوتے رہتے ہیں۔ ایک طرف غالب کی وہ غزل ذہن میں رکھئے، جس کا مطلع ہے:

نشہ ہا شاداب رنگ و ساز ہا مست طرب

شیشۂ مے سرو سبز جوئے بار نغمہ ہے

اور دوسری جانب اقبال کی پوری نظم ساقی نامہ، جسے ہم ایک طرح کی مجسم توانائی EMBODIED ENERGY کا نام دے سکتے ہیں۔ اور پھر دیکھئے کہ کس طرح بصری اور صوتی آہنگ اور متضاد پیکر ایک مرکز پر جمع کر دیئے گئے ہیں۔ یہ امتزاج، آمیزش اور ادغام تخلیقی فن کار کے ذہن اور ادراک کی توانائی اور رسائی پر بھی دلالت کرتا ہے اور پڑھنے والے کو بھی حالت انتظار میں رکھتا ہے۔ اس پورے عمل کو ہم KINESTHETIC UNIFICATION کا عمل کہہ سکتے ہیں۔ جس کی مثالیں تقریباً ہر زبان کے بڑے شاعروں کے ہاں مل جائیں گی۔

بجنوری کے طریق کار کی محدودیت کا کچھ اندازہ ایک مثال کے ذریعے لگایا جا سکتا ہے۔ غالب کے اس مشہور شعر پر۔

"چھوڑا نہ مخشب کی طرح دست قضا نے

خورشید ہنوز اس کے برابر نہ ہوا تھا"

بجنوری نے اپنے تبصرے کو صرف اس اظہار حیرت پر تمام کر دیا کہ معلوم نہیں غالب کو فلکیات کا علم کیسے ہو گیا۔ فلکیات کا غالب کا علم چاہے براہ راست ہو یا مستعار، دیکھنے کی بات یہ ہے کہ انہوں نے شعری انداز میں اسے کس طرح استعمال کیا ہے۔ یہ شعر غالب کے ہاں رمز بلیغ کی بہت اچھی مثال ہے۔ وہ یقیناً ایک مصنوعی چاند کی تخلیق کی روایت سے بخوبی واقف تھے اور یہ واقفیت ان کے لاشعور کا ایک حصہ بن چکی تھی۔ اس کی سائنسی صداقت یا صحت اہم نہیں ہے۔ چونکہ یہ روایت ایک اسطور کا درجہ رکھتی ہے اس لئے اسے ذہن میں

تازہ کرکے غالب نے قاری کے استعجاب کو ابھارا ہے۔ ایسے ہی عمل کی دو اور مثالیں 'جن کا بجنوری نے کوئی ذکر نہیں کیا' ان دو اشعار میں بھی ملتی ہیں۔

نقش فریادی ہے کس کی شوخیٔ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکر تصویر کا

اور

کاو کاو سخت جانی ہائے تنہائی نہ پوچھ
صبح کرنا شام کا لانا ہے جوئے شیر کا

غالب کا گوئٹے سے موازنہ کرتے ہوئے بجنوری کا یہ محاکمہ بہت جچا تلا ہے: گوئٹے کی نگاہ اشیاء کے خارجی پہلو سے گزر کر داخلی کیفیت تک پہنچتی ہے۔ غالب کی نظر اندرونی کیفیت کے مشاہدے سے بیرونی کائنات کا قیاس کرتی ہے (ص ۔ ۷)۔ انہوں نے غالب کی زبان پر گوئٹے کا جو قول رکھا ہے' اس کا اردو ترجمہ یہ ہو سکتا ہے: ہم دونوں حقیقت کے متلاشی ہیں' تم زندگی کے باہر' میں قلب انسانی میں' اور اس طرح ہم دونوں میں سے ہر ایک اسے پالیتا ہے' اسی رائے کا اعادہ بجنوری نے آگے چل کر پھر کیا ہے 'غالب زندگی کی خارجی کیفیات سے اندرونی جذبات کا اندازہ نہیں کرتے' بلکہ اپنے اندرونی جذبات سے خارجی کیفیات کا موازنہ کرتے ہیں۔ اس لئے غالب کے لب ہنسی سے نا آشنا ہیں "۔ (ص ۔ ۷۷)۔ آخری جملے کا ربط مقدمات ماقبل سے واضح نہیں ہوتا۔ بلاشبہ اردو اور فارسی کے بہت سے شاعروں کے مماثل غالب کا ذہنی سفر اپنی شاعری میں بیرون سے اندرون کی طرف نہیں' بلکہ اس کے برعکس ہے۔ ان کے لئے خارجی مشاہدات اور مدرکات نسبتاً اتنے اہم نہیں ہیں' جتنی اندرونی حقیقتیں' اس لیے کہ وہ مینیت پسند ہیں۔ ان کے لئے ان کی ذہنی کائنات ایک بڑی حقیقت ہے اور اسی کی روشنی میں وہ خارجی مظاہر اور وقوعات حقیقت یعنی EVENTS OF REALITY کا مطالعہ کرتے اور ان پر محاکمہ کرتے ہیں۔ یہاں یہ اضافہ کرنا ضروری

معلوم ہوتا ہے کہ گوئٹے اور غالب کے مابین یہ فرق اختصاصی نوعیت نہیں رکھتا' بلکہ یہ مغرب اور مشرق کے مزاج کا عمومی فرق ہے۔ خندہ کے سلسلے میں بجنوری نے غالب کی ایک غزل کے پیش نظر جس کا مطلع ہے:

عرض ناز شوخی دنداں برائے خندہ ہے

دعوی جمعیت احباب بجائے خندہ ہے

کسی قدر تفصیل کے ساتھ گفتگو کی ہے۔ اور اس ضمن میں کانٹ' اسپنسر' لپس' میرڈتھ اور برگسان وغیرہ کے نظریات کا جائزہ لیا ہے۔ ہنسی کے دو بنیادی محرکات ہیں' اول حقیقت اور اس کی ظاہری شکلوں کے درمیان عدم موافقت یا عدم توافق کا احساس اور دوسرے زندگی کی حرکیت کے خلاف ایک طرح کی میکا نکیت کے در آنے کا وجدانی شعور۔ غالب فسوڑ نہیں ہیں' ان کے ہاں خندۂ بے محابا نہیں خندۂ زیرلبی کی لطیف اور پر اہتزاز موجیں ملتی ہیں' لیکن ان کے احساس مزاح کی آئنہ وازی اور عکاسی ان کے خطوط میں زیادہ نظر آتی ہے' ان کی شاعری میں بہت کم۔ شاعری میں اس کے برعکس طنز یعنی IRONY کی کارفرمائی ملتی ہے' لیکن طنز' تضحیک یا جلاہٹ کے مفہوم میں نہیں' بلکہ اپنے گہرے تنقیدی مفہوم میں یعنی اس لحاظ سے کہ غالب تجربے کے متضاد پہلوؤں کو اپنے ادراک کی گرفت میں لانے کی بیش از بیش صلاحیت رکھتے ہیں۔

بجنوری نے غالب کی چھ غزلیں' جن کے مطلعے بالترتیب یہ ہیں:

ابن مریم ہوا کرے کوئی

میرے دکھ کی دوا کرے کوئی

پھر اس انداز سے بہار آئی

کہ ہوئے مہر و مہ تماشائی

کوئی امید بر نہیں آتی

کوئی صورت نظر نہیں آتی

دل ناداں تجھے ہوا کیا ہے
آخر اس درد کی دوا کیا ہے

عشق مجھ کو نہیں وحشت ہی سہی
میری وحشت تری شہرت ہی سہی

کوئی دن گر زندگانی اور ہے
اپنے جی میں ہم نے ٹھانی اور ہے

ایسی دی ہیں، جن کے متعلق انہوں نے کہا ہے کہ یہ سہل ممتنع کی مثالیں ہیں یعنی ان میں ایک طرح کی شفافیت یا TRANSPARENCY پائی جاتی ہے۔ یہ ان غزلوں سے یکسر مختلف ہیں جن میں تجربہ ابھی گنجلک ہے اور اس کے اظہار میں ذہنی کشاکش اور تناؤ نمایاں ہے یا جن میں یہ الفاظ دیگر خیال اور تجربہ وسیلۂ اظہار پر حاوی ہے اور جن کے مفہوم کو گرفت میں لانے کے لئے خاصی ریاضت ذہنی درکار ہوتی ہے۔ نسخۂ حمیدیہ میں مشتمل بیشتر غزلیں ایسی ہی ہیں۔ لیکن جن غزلوں کو بجنوری نے اقتباساً پیش کیا ہے، ان کا امتیاز محض سادگی نہیں ہے بلکہ طرفگی اور شعر رسیدگی ہے۔ ان میں جن رویوں کا انعکاس ملتا ہے یا جن فنی محرکات کو ان میں کام میں لایا گیا ہے، ان سے بجنوری نے کلیتہً تغافل برتا ہے۔

بجنوری نے جگہ جگہ غالب کا موازنہ ایسے مصوروں اور سنگتراشوں جیسے روجنز، رافیل، اور مائیکل انجیلو اور ایسے شاعروں جیسے گوئٹے، ہائنے، ملارمے، رمبو، بودی لیر، شیکسپیر اور ورڈزورتھ سے کیا ہے۔ ان موازنوں یا مماثلتوں کی نشاندہی سے ان کی وسعت مطالعہ اور خوش ذوقی کا پتہ ضرور چلتا ہے۔ مگر یہ طریق کار کچھ بہت زیادہ موزونیت کا حامل نظر نہیں آتا۔ وسیلۂ فن کا لحاظ ہر طرح کے موازنے کے دوران ذہن میں رکھنا ضروری ہے۔ غالب ایک غنائی شاعر ہیں جو ردیف اور قافیے کی پابندی کے التزام کے ساتھ لکھتے ہیں۔ وہ ڈرامائی یا

ایک شاعر نہیں ہیں۔ غالباً" لطف بیان کے لئے بجنوری نے ایک جگہ لکھا ہے: میر حسن دہلوی کی طرح اطالوی شاعر ARIOSTO نے اپنے دیوان میں عجیب گلکار آئینہ بند، منور اور پر عشرت محلات تعمیر کئے ہیں، اور آگے چل کر کہتے ہیں: لیکن مرزا غالب کے الفاظ لعل و جواہر سے بھی گراں ہیں۔" (ص ۴۰-۲) اول تو ARIOSTO جیسے ایک شاعر کو محدود کیا نے پر بیانیہ شاعری کے مثنوی نگار میر حسن سے ٹکرانے کا کیا محل تھا اور پھر غالب کے الفاظ کو لعل و جواہر کی نسبت گراں تر قرار دینے سے کون سی تنقیدی غایت کا پورا کرنا مقصود تھا۔ یہ بھید کسی طرح نہیں کھلتا اور سربستہ مری رہتا ہے۔ اسی طرح یہ کہنا کہ جو شعراء قدرت کے ترجمان ہیں، ان میں سے اکثر سعدی اور ورڈزورتھ کی طرح قدرت سے تماشائے بہار و خزاں، باغ و راغ، کہسار و آبشار مراد لیتے ہیں (ص ۳۳)۔ سعدی کے بارے میں صحیح ہو یا نہ ہو، ورڈزورتھ کے بارے میں یقیناً غلط ہے اور اس کی شاعری سے بہت ہی سطحی واقفیت بلکہ کلیتہً" عدم واقفیت کی غمازی کرتا ہے۔ یہ بات چاہے جتنی حیرت انگیز معلوم ہو لیکن راقم الحروف کو یہ کہنے میں ذرا باک نہیں کہ ورڈزورتھ کی شاعری مناظر فطرت کی تصویر کشی سے متعلق نہیں ہے۔ اس نے اپنی معروف نظم THE EXCURSION میں خود ہی کہا ہے کہ اس کا بیشتر سروکار بہ حیثیت شاعر خارجی اشیاء اور ذہن انسانی کے باہمی تعامل اور رد عمل سے ہے۔ اس نے چشم باطن یعنی INWARD EYE پر بھی زور دیا ہے اور اپنے حسوفانہ تجربات کی کیفیت پر بھی۔ بہ الفاظ دیگر معروضی اشیاء چشم باطن کے وسیلے سے گذر کر ایک نئی حقیقت میں تبدیل ہو جاتی ہیں۔ یہی اس کی شاعری کا مرکزی موضوع ہے۔ اس کے ہاں وسیلۂ ادراک یعنی MODE OF PERCEPTION اہم ترین حقیقت ہے اور وہ باطنی تجربات جو اسے حواس کی دنیا سے ماوراء لے جاتے ہیں اور زندگی کی تلخیوں، محرومیوں اور ناکامیوں کو ایک نوع کا ارتفاع بخشتے ہیں۔ بجنوری نے جو کچھ لکھا ہے، اس کا اطلاق ورڈزورتھ کی شاعری پر نہیں "البتہ کیٹس کی شاعری پر کیا جا سکتا ہے۔ غالب کے ایک

معروف شعر:

گر نہ اندوہ شب فرقت بیاں ہو جائے گا
بے تکلف داغ مہ مہر دہاں ہو جائے گا

اور ورڈزورتھ کی معروف نظم "لوسی" میں سے ان دو سطور

O MERCY ! TO MY SELF I CRIED, IF LUCY SHOULD BE DEAD!

کو چاند کا شعری پیکر مشترک ہونے کی بناء پر مماثل قرار دیا ہے۔ لیکن اس امر کو پیش نظر نہیں رکھا کہ جہاں ایک طرف غالب کا شعر سرتا سر اندرونی، ذاتی تجربے کی تشدید میں ڈوبا ہوا ہے، وہاں ورڈزورتھ کی سطور میں ذاتی جذبے کو ایک معروضی عمل سے گذارا گیا ہے۔ اول الذکر کا تعلق ماضی اور حال دونوں سے ہے، موخر الذکر صرف مستقبل کے وسوسے سے منسلک ہے اور دونوں ایک دوسرے سے بمراحل دور ہیں۔ اسی طرح جرمن شاعر الفریڈام برٹ (۱۹۳۵-۱۸۷۲) کی ایک نظم DA MOND UND SONNE کے چار مصرعے جن کا انگریزی ترجمہ یہ ہو سکتا ہے:

SINCE MOON AND SUN ARE FOR YOU

ETERNALLY COLD

AND FOR YOU THE FIRMAMENT IS ETERNALLY OLD

AND SINCE YOUR MOVEMENT IS TORN IN

THE DARKNESS

LISTEN TO MY SONG

دینے کے بعد غالب کا یہ شعر دیا گیا ہے:

ہیں زوال آمادہ اجزا آفرینش کے تمام
مہر گردوں ہے چراغ رہگذار باد یاں

ہیں اور سکندر کی آخری منزل سے بھی آگے نکل گئے ہیں۔ لیکن مرزا صحیح سلامت خضر کی طرح واپس آ گئے ہیں اور وہ غریب ہمیشہ کے لئے وہیں رہ گیا ہے"۔ (ص-۵۱) معلوم نہیں اس قسم کے موازنے سے بجنوری کی نیت کیا تھی۔ سوائے اس کے کہ ہام برٹ کی چند سطور ان کے ذہن میں محفوظ تھیں اور اپنے حافظے کے استحضار کی نمائش کا ایک مواقع ان کے ہاتھ آ گیا تھا۔

اسی طرح بجنوری کا یہ کہنا کہ شیکسپیر کے ہاں جذبات انسانی کے جو مرقعے ہیں وہ گویا بالکل زندگی کے مماثل ہوتے ہیں۔ لیکن حقیقت سے رنگین ہیں اور یہی رنگ ہے جو شیکسپیر کے کلام کو لافانی بناتا ہے (۹۸-۹۷) تو صحیح ہے لیکن پھر اس پر یہ اضافہ کرنا کہ مرزا کی مصوری شیکسپیر کی مصوری جیسی سراسر مبالغہ آمیز ہے۔ شیکسپیر ایک کائناتی بصیرت رکھنے والا ڈرامائی شاعر ہے اور غالب ایک پیچیدہ ادراک رکھنے والا غنائی شاعر۔ غالب کی اہمیت اور عظمت اپنی جگہ مسلم اور اس نے بھی انسانی صورت حال کو مختلف زاویوں سے دیکھا اور دکھایا ہے لیکن اول الذکر کی شعری کائنات حیرت انگیز طور پر وسیع اور متنوع ہے۔ اس کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے طرح طرح کے دلکش کردار تخلیق کر کے ان کے ذریعے انسانی فطرت کے ان گنت پہلوؤں کو بے نقاب کیا ہے اور اس معاملے میں جس وقت نظر گہرائی اور گیرائی اور پر پیچ بصیرت کا ثبوت دیا ہے اس کی مثال کہیں اور تلاش کرنا فعل عبث ہوگا۔ کرداروں اور ان مواقع کی جن میں وہ رکھے گئے ہیں، جو ندرت گوناگونی اور کثیر العناصری ہمیں اس کے ہاں ملتی ہے، وہ دنیا کے کسی دوسرے شاعر، ناول نگار یا ڈرامہ نگار کے حصے میں آج تک نہیں آئی۔ حتیٰ کہ ڈرامے کی وہ فنی تدبیریں اور روایتیں بھی، جو آج کے دور سے مختص سمجھی جاتی ہیں۔ ان کی اولین جھلکیاں بھی ایک مبہم شکل میں ہمیں شیکسپیر کے ڈراموں میں ملتی ہیں۔

بجنوری کا یہ خیال صحیح ہے کہ گو ایک حد تک غالب کے ہاں بھی ہمیں کہیں کہیں فطرت کے حسن و زیبائی کے بعض آثار اور نقوش نظر پڑتے ہیں' لیکن ان کی اصل دلچسپی گلی کوچوں کے ہنگاموں اور اس زندگی کی ہماہمی سے ہے' جو ہمارے اپنے گرد و پیش ہر لحظہ رواں دواں اور تبدیلی اور ارتقاء کی زد پر رہتی ہے۔ یا انہی کے الفاظ میں ان مقامات سے جہاں زندگی شعاع منتشر کی طرح ہفت رنگ جلوہ گر ہے (ص-۳۴)۔ اس سلسلے میں یہ قیاس بھی اہم ہے گو بجنوری نے اس کی طرف کوئی اشارہ نہیں کیا کہ غالب اور اقبال کے مابین جو عنصر مابہ الامتیاز ہے وہ یہ کہ جہاں غالب ہمہ تن زندگی کے ہنگاموں اور اس کی دارو گیر میں منہمک اور ژولاں نظر آتے ہیں اور اس زندگی کے سوز و ساز اور درد و داغ کی بڑی دلکش اور جاذب نظر تصویریں ان کے ہاں ملتی ہیں اور ہر صورت حال سے مطابقت رکھنے والے اشعار بھی کافی تعداد میں ان کے ہاں دستیاب ہیں' وہاں اقبال کے ہاں ایک اہم رجحان ماورائیت یعنی TRANSCENDENCE کی طرف کشش کا پایا جاتا ہے۔ یہ کتنا درست ہے کہ غالب کی دلچسپی انسانی زندگی کی صورت حال یعنی HUMAN ESTATE سے بہت گہری ہے اور ان کے ہاں ہر موقع اور کیفیت کی ترجمانی کرنے والے اشعار مل جاتے ہیں۔ اسی طرح شیکسپیر کے ہاں بھی انسانی صورت حال اور انسانی کیفیات کے تفاعل کا کوئی رنگ اور نقش ایسا نہیں ہے' جسے اس کے موقلم نے چھو کر لازوال نہ بنا دیا ہو۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ وہ ایک ڈرامائی شاعر ہے اور زندگی کی شعری تجسیم کے لئے جو پیکر اس نے تراشے ہیں' ان میں بھرپور محسوسیت بھی ہے اور آفاقیت بھی۔ لیکن اس کے لئے طرۂ امتیاز یہ ہے کہ اس کے ہاں ارضیاتی حقیقت یعنی MUNDANE REALITY اور مابعد الطبیعاتی حقیقت یعنی METAPHYSICAL REALITY دونوں کی سطحیں بیک وقت ملتی ہیں اور ہم وقت اور ابدیت کا عرفان وجدان کے ایک ہی لمحے میں کر سکتے ہیں۔ خاتمۂ کلام کے طور پر بجنوری نے غالب کی ایک پوری غزل اقتباساً دی ہے' جس کا مطلع یہ ہے:

مدت ہوئی ہے یار کو مہماں کئے ہوئے
جوش قدح سے بزم چراغاں کئے ہوئے

یہاں انہوں نے الگ الگ اشعار کی اپنے مخصوص انداز نگارش میں تشریح اور تعبیر تو کر دی ہے لیکن جس تجربے نے اس غزل کے لئے مواد فراہم کیا ہے' اسے انہوں نے واضح کرنے کی کوشش نہیں کی۔ اور نہ یہ جتانے سے سروکار رکھا کہ شاعری کی گرہوں کو کھولنے میں CONTEXTUALISM کے اصول کی کیا اہمیت ہے یا بہ الفاظ دیگر جو مجموعی فضا آفرینی اس غزل میں نظر آتی ہے' اس سے غالب کے ذہن اور مزاج کو سمجھنے میں کہاں تک مدد ملتی ہے۔ یہ امر بھی قابل لحاظ ہے کہ یہاں پیکر نگاری کا احساس ماضی کے واسطے سے یعنی RETROSPECT میں ہوتا ہے۔

بجنوری غالب کے پر جوش تحسین شناس اور شیدائی ہیں۔ اور وہ بلاشبہ ایک صاحب طرز انشاء پرداز بھی ہیں۔ لیکن انشاء پردازی اور ادبی تنقید دو مختلف قسم کے اعمال ہیں۔ انشاء پرداز اپنی تخلیقی لہر کے سہارے فضاؤں میں پرواز کرتا چلا جاتا ہے اور بیشتر اسے ان مسائل کی تشخیص سے سروکار نہیں ہوتا' جو ادبی تنقید کے دوران ادبی کارنامے میں سے ابھرتے اور سامنے آتے ہیں۔ بجنوری کی تنقید میں رنگ و روغن 'صلابت' شگفتگی اور دلآویزی ہے جو نظر کو بھی خیرہ کرتی ہے اور تخیل کی جولانی کو بھی سامنے لاتی ہے۔ لیکن ادبی تنقید کا انحصار ان مسائل کے ادراک پر ہے' جو ادبی کارنامے میں تہ نشین ہوتے ہیں۔ بجنوری نے شروع ہی میں یہ بات بہت صحیح کہی ہے کہ شاعری اور ادب کا قواعد زبان سے بہ حیثیت قواعد زبان کے کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ شاعری فوق المنطق یعنی TRANSLOGICAL بھی ہوتی ہے اور قواعد زبان سے ماوراء یعنی METAGRAMMATICAL بھی۔ غالب کے سلسلے میں بجنوری نے فلسفے کا لفظ جگہ جگہ اور بلا ضرورت استعمال کیا ہے۔ غالب ایک متفکرانہ ذہن اور مزاج ضرور رکھتے ہیں لیکن مجرد فلسفے کا شاعری سے کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ بہ الفاظ دیگر مجرد فکر شعری کائنات کے اندر مدرکات' احساسات اور تشدید کے ایک سلسلے میں تحلیل ہو جاتی ہے۔ بجنوری نے یہ بات تو ایک حد تک صحیح کہی ہے کہ مرزا غالب کے لئے شاعری موسیقی

اور موسیقی شاعری ہے(ص-۲) لیکن جب وہ یہ کہتے ہیں کہ مرزا غالب کا بیشتر موضوع کلام فلسفہ ہے۔(ص-۸) تو یہ محاکمہ یکسر غلط معلوم ہوتا ہے۔ ٹی ایس ایلیٹ نے اپنے ایک بے حد قابل قدر مضمون SHAKESPERE AND THE STOICISM OF SENECA میں کہا ہے کہ فی الاصل ' نہ شیکسپیئر نے اور نہ دانتے نے کوئی فکر و تامل نہیں کیا کہ یہ ان کا کام ہی نہیں تھا ـــــ اول الذکر کا سروکار اس امر سے تھا کہ وہ اپنے زمانے کی فکر پر مبنی اپنے ذہن کی زیادہ سے زیادہ شدید کا اظہار کرے(۷ ۱۳۶-۱۳۷)۔ اسی طرح بجنوری کے دو اور بیانات بھی "غالب اور گوئٹے دونوں کی ہستی انسانی تصور کی آخری حدود کا پتہ دیتی ہے' شاعری کا دونوں پر خاتمہ ہو گیا ہے۔(ص-۲) اور یہ کہ فصاحت کی یہ کیفیت ہے گویا دریائے لطافت رواں ہے(ص-۲)۔ تنقیدی اعتبار سے وزن نہیں رکھتے۔ شعری اظہار کی بحث کے سلسلے میں پرانی تنقید میں روح القدس بہ معنی فیضان کا لفظ اکثر استعمال کیا جاتا تھا' اور بجنوری نے بھی اسے استعمال کیا ہے لیکن اب یہ اصطلاح ازکار رفتہ ہو چکی ہے۔ شعور اور لاشعور کے اعمال میں ایک نسبت باہمی ضرور ہے صرف شعوری عمل جسے ترصیع یعنی ARTIFICE کا مفہوم محیط ہے 'کفایت نہیں کرتا' جب تک کہ تجربے کا محرک پوری شخصیت کا جزو نہ بن جائے۔ ترصیع کا عمل شعوری سطح پر ہوتا ہے' لیکن شعری تخلیق کے سرچشمے جبلی' متفکرانہ اور ماقبل منطق ہوتے ہیں۔ جب شعر تخلیق کی کارگہ سے نکل کر منصہ شہود پر آتا ہے تو وہ گویا شعوری اور لاشعوری اعمال کے امتزاج باہمی سے گذر چکا ہوتا ہے۔ بجنوری زیادہ تر صرف ایک طرح کے جمالیاتی اہتزاز کے قائل معلوم ہوتے ہیں اور شعری کائنات میں خیالات و مدرکات اور حسی ارتعاشات کے تفاعل اور سیاق و سباق سے کوئی تعلق نہیں رکھنا چاہتے۔ ان کے زمانے میں شعروادب کی تفہیم و تعبیر کے وہ سارے مسائل سامنے نہیں آئے تھے' جو اب ہمارے علم اور تجربے کا حصہ بن چکے ہیں۔ وہ کوئی باضابطہ اور تربیت یافتہ نقاد نہیں تھے۔ انہوں نے صرف اپنے وجدانی ذوق کو اپنا رہنما بنایا ہے۔ غالب پر ان کے محاکمے دلچسپ بھی ہیں اور ایک عجوبہ بھی۔

غالب کی جستجوئے حقیقت

غالب کی شاعری صرف عشق کی یا عشقیہ واردات کی شاعری نہیں ہے۔ یہ جدید ذہن اور حسیت کی شاعری بھی ہے۔ نہ صرف اس لحاظ سے کہ اس میں تشکیک، عدم، تعیقن اور غیر متعین حقیقت سے سروکار کے عناصر ملتے ہیں اور اس میں وہ فنی تدابیر بھی مستعمل ہوئی ہیں۔ جو آج کے دور کی شاعری سے مختص ہیں۔ جیسے طرز "نکتہ سنجی" استبعاد یعنی PARADOX اور استفسار اور استفہام کا لب و لہجہ بلکہ اس لئے بھی کہ اس میں ایک طرح کی تفتیش اور جستجو کے محرکات پائے جاتے ہیں۔ اجمالی لیکن کسی قدر حتمی طور پر ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ اس میں غالب کا سروکار GIVEN ہے نہیں بلکہ POSSIBLE سے بھی ہے۔ ان کی توجہ نہ صرف اس پر ہے جو نظروں کے سامنے عیاں ہے۔ متعین ہے اور تسلیم شدہ ہے۔ بلکہ اس پر بھی کچھ کم نہیں ہے جو نظروں سے پوشیدہ لیکن حیطہ امکان میں ہے اور تجسس کے واسطے کو اکساتا ہے۔ ایک معروف غزل کا یہ مصرع ذہن کے دروازے پر دستک دیتا اور ہمیں ٹوکتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ "پردہ چھوڑا ہے وہ اس نے کہ اٹھائے نہ بنے"۔ اس پردے کو اٹھانے ہی پر ان کی ساری شعری کاوش کا دارومدار ہے۔ جدید فلسفیانہ اصطلاح میں حقیقت یعنی EXISTENCE اور وجود اصلی یعنی EXISTENZ کے مابین امتیاز روا رکھا گیا ہے۔

غالب کی شاعری کا رخ ایک حد تک موخر الذکر کی طرف بھی ہے۔ ان کی افتاد طبع میں انانیت اور اوعاپسندی کو خاصا دخل ہے۔ اور اسی لئے وہ موجود حقیقت کو چیلنج کرنے کی طرف میلان رکھتے ہیں۔ ایک معروف غزل کے یہ افتتاحیہ اشعار ہمیں چونکاتے اور دعوت فکر دیتے ہیں۔

بازیچہ اطفال ہے دنیا مرے آگے
ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے
اک کھیل ہے اورنگ سلیماں مرے نزدیک
اک بات ہے اعجاز مسیحا مرے آگے
جز نام نہیں صورت عالم مجھے منظور
جز وہم نہیں ہستی اشیاء مرے آگے

ان اشعار پر یہ کہہ کر رائے زنی کی گئی ہے کہ یہاں غالب کی خود اعتمادی ہی نہیں بلکہ ان کے تربیت یافتہ ایغو کی بلند آہنگی اور اس کے طمطراق کا انعکاس واضح طور پر سامنے آتا ہے۔ اس کا ایک شاخسانہ محتاط معتدل اور مدھم طریقے پر اور داخلیت کا انداز لئے ہوئے سوالیہ نشان قائم کرنے میں دلکش طور پر اس طرح سامنے لایا گیا ہے:

جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود
پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے؟
یہ پری چہرہ لوگ کیسے ہیں؟
غمزہ و عشوہ و ادا کیا ہے
شکن زلف عنبریں کیوں ہے؟
نگہ چشم سرمہ سا کیا ہے؟
سبزہ و گل کہاں سے آئے ہیں؟
ابر کیا چیز ہے ہوا کیا ہے؟

اور مظاہر یعنی FORMS کی کائنات کے سلسلے میں تحسین شناسی کا جذبہ اس طرح بروئے کار نظر آتا ہے۔

دیکھو اے ساکنان خطہ خاک
اس کو کہتے ہیں عالم آرائی

کہ زمیں ہو گئی ہے سر تا سر
روکش سطح چرخ مینائی
سبزہ کو جب کہیں جگہ نہ ملی
بن گیا روئے آب پر کائی
سبزہ و گل کو دیکھنے کے لئے
چشم نرگس کو دی ہے بینائی

ان دونوں طرح کے اقتباسات کو ذہن میں رکھنے سے پتہ چلتا ہے کہ ایک طرف مشاہدے کی اکائیوں کو جمع کر دیا گیا ہے اور ان سے پیدا شدہ احساس حیرت و استعجاب کو بھی۔ اور دوسری جانب ان کی کنہ دریافت کرنے اور ان کی اعماق میں اترنے کی بیم جستجو کا بھی انکسار بالواسطہ طور پر موجود ہے۔ اسی جستجو سے منسلک اور مطلق خوف کا وہ تصور بھی ہے۔ جو قطعی طور پر ایک غیر مخصی شے ہے۔ چنانچہ ایک دوسری جگہ غالب نے کہا ہے:

بارغ پاکر خفقانی یہ ڈراتا ہے مجھے
سایہ شاخ گل افعی نظر آتا ہے مجھے
جوہر تیغ بہ سر چشمہ دیگر معلوم
آئینہ خانہ میں کوئی لئے جاتا ہے مجھے

ڈرانے کا یہ داعیہ اصطلاحی زبان میں DREAD ہے۔ آئینہ خانہ غالب کی شاعری

کے پورے سیاق و سباق میں ایک امیج ہے۔ پراسرار حقیقت یا وجود کا "خوف" کا تعلق یہ کہنے کی ضرورت نہیں، براہ راست طور پر ماورائیت کے تصور سے ہے۔ اس میں جسمانی عدم تحفظ کے احساس کا کوئی شائبہ نہیں۔

اگر یہ کہا جائے کہ غالب کی شاعری کا مرکز و محور اور منتہائے آخری جستجوئے حقیقت کا محرک ہے تو شاید یہ قیاس کچھ زیادہ غلط نہ ہوگا۔ اس شاعری کو محض سیاسی اور سماجی حالات کے تناظر میں رکھ کر دیکھنا اور پرکھنا زیادہ معنی خیز نہیں ہو سکتا، سوائے اس کے کہ ہم یہ مان کر چلیں کہ وہ اس معاشرتی صورت حال کی پیچیدگیوں سے لاتعلق اور غیر اثر پذیر نہیں رہ سکتے تھے جو ان کے گرد و پیش موجود تھی۔ ۱۸۵۷ء کی رستاخیز میں مسلمان قوم جس قلزم خونیں سے گذری تھی۔ وہ غالب کو یہ احساس دلا رہا تھا کہ یہ کائنات عنقریب ایک خرابے میں تبدیل ہوا چاہتی ہے۔ یہ مرتعش احساس اس شعر میں صاف جھلکتا ہے۔

گھر ہمارا جو نہ روتے بھی تو ویراں ہوتا
بحر اگر بحر نہ ہوتا تو بیاباں ہوتا

وہ بے محابا طور پر یہ دیکھ رہے تھے کہ کس طرح دو متضاد اور متبائن رنگ و روپ رکھنے والی تہذیبیں بالمقابل کھڑی ہیں۔ یعنی ایک وہ مغلیہ تہذیب جو اپنی زندگی کے دن پورے کر چکی تھی اور انتشار و اضمحلال کے دہانے تک پہنچ گئی تھی اور جس کی پوری اساس ہی کھوکھلی ہو گئی تھی۔ اور دوسری وہ جو سائنس اور ٹیکنالوجی اور انسان دوستی یعنی HUMANISM کے ایک خاص تصور کے بل بوتے پر اور نئے مراکز فکر سے مستنیر ہونے اور نئے آداب و اطوار زیست کے سہارے اپنے آپ کو سنوار رہی تھی۔ غالب وجدانی اور جبلی طور پر یہ احساس رکھتے تھے کہ بالآخر فتح اسی کی ہوگی اور پلڑا اسی کا جھکے گا جس میں اقبال کے الفاظ میں افکار تازہ کی نمود ہوگی اور انھیں جذب کرنے کی بھرپور صلاحیت۔ وہ اتنے ذی ہوش اور دوربین بھی تھے کہ وہ ان نئی اقدار زندگی کی مناسبت یعنی RELEVANCE اور

موزونیت یعنی ADEQUACY کو تسلیم کرنے اور خوش آمدید کہنے کے لئے اپنے آپ کو آمادہ اور مستعد پاتے تھے۔ لیکن اس کے پہلو بہ پہلو یہ جتانا بھی ضروری ہے کہ ان کے اندرون میں جو تخلیقی فن کار اور عبقری چھپا ہوا تھا۔ اس کے پیش نظر ازاول تا آخر انسان کی سالمیت رہی اور اس کی حقیقت مطلق سے ربط و تعلق کی نوعیت۔ اسی اپنی کھوج اور جستجو کے دوران ایک طرف وہ انسان کی ممکنہ قوتوں پر بھروسہ کرتے ہیں اور دوسری طرف حقیقت کا ایک جدلیاتی تصور رکھتے ہیں یعنی موجود کی قلب ماہیت ان کی تگ و تاز اور مساعی کا نشانہ ہے جس کی تہ میں یہ یقین مستتر ہے کہ حقیقت کوئی گڑی ہوئی یعنی INFIXED شے نہیں ہے۔ بلکہ عمل اور رد عمل کے قانون کی پابند ہے۔ بہ الفاظ دیگر مشرق و مغرب کے تصادم باہمی سے کسی اعتبار سے کوئی نہ کوئی بہتر صورت ابھر کر سامنے آسکتی ہے۔ اس کے ساتھ وہ یہ بھی محسوس کرتے ہیں کہ تخیل کی آنکھ یا روحانی وسیلہ یا صیغۂ ادراک کو مشاہدۂ محض پر تفوق اور برتری حاصل ہے۔

ایک غزل میں جس پر خود کلامی کا غلاف چڑھا ہوا ہے اور جس کا مطلع ہے۔

عرض نیاز عشق کے قابل نہیں رہا
جس دل پہ ناز تھا مجھے وہ دل نہیں رہا

یہ دو اشعار قابل غور ہیں۔

بر روئے شش جہت در آئینہ باز ہے
یاں امتیاز ناقص و کامل نہیں رہا
وا کر دیئے ہیں شوق نے بند نقاب حسن
غیر از نگاہ اب کوئی حائل نہیں رہا

یہاں شش جہت سے مراد وہ محیط حقیقت ہے جسے آپ CIRCUMAMBIENT REALITY کا نام دے سکتے ہیں۔ اور آئینہ سے مراد

آئینہ نہیں بلکہ بالقصد آئینہ بردار ہے۔ اسی طرح دوسرے شعر میں حسن سے مراد حسن مطلق یا حسن ازلی ہے اور نگاہ سے مراد وہ وسیلۂ ادراک ہے۔ جس کا تعلق محض حواس خمسہ سے ہے اور جسے روحانی ادراک یعنی SPIRITUAL PERCEPTION کا متضاد کہہ لیجئے۔ اور ناقص و کامل کے درمیان امتیاز روحانی ادراک کے دستیاب ہونے یا نہ ہونے پر ہے۔ بہ الفاظ دیگر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ عرفان حقیقت کا انحصار وسیلۂ ادراک پر بھی ہے اور جستجو کے تسلسل پر بھی۔ حقیقت سے ہم شاید براہ راست اور یکبارگی آنکھیں چار کرنے کا حوصلہ نہیں کر سکتے۔ نہ یہ اپنی معنویت کو شعلۂ برق کی مثل ہم پر منکشف کر سکتی ہے۔ یہ وہی حقیقت ہے جس کے بارے میں غالب نے کہا ہے: "جس کے جلوے سے زمیں تا آسماں سرشار ہے"۔ اور جس کے انکشاف کے لئے شوخی اندیشہ' یا جوہر اندیشہ کا واسطہ ڈھونڈنا ناگزیر ہے۔ یہاں یہ اضافہ کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ شوخی اندیشہ بھی منزل بہ منزل ہی جادہ پیمائی کرتی ہے۔ یعنی حقیقت کی گرہیں کھولنے کے لئے ایک مدت درکار ہے۔ روحانی ادراک کے وسیلے سے متضادات کو قبول کرنا اور انہیں وحدت میں سمونا یا مدغم کرنا کاوِ کاوِ سخت جانی کا مطالبہ کرتا ہے۔ بلاشبہ غالب نے تصوف کی مروجہ اصطلاحات بھی استعمال کی ہیں مثلاً قطرہ اور دریا وغیرہ اور یہ بھی کہا ہے۔ "عشرت قطرہ ہے دریا میں فنا ہو جانا" اور اسی طرح ساز انا لحر کی ترکیب بھی بڑی اہم اور پر معنی ہے۔ لیکن بہت سے مقامات پر ان کی فکر جدید فکر سے ہم آہنگ نظر آتی ہے۔ اسی طرح دشت' صحرا اور ذرہ بھی جو ان دونوں سے منسلک ہے۔ یہ سب مکانی امیج غالب کی شاعری میں جاذب نظر ہیں اور شاید ہم یہ کہنے میں حق بجانب سمجھے جائیں کہ اقبال کے برعکس' جن کے ہاں زمانی پیکر بہتات اور تواتر کے ساتھ آئے ہیں۔ غالب کی شاعری میں بالعموم اور زیادہ تر مکانی پیکر ایک مابہ الامتیازی حیثیت کے حامل ہیں۔ یہ امر بھی قابل تامل ہے کہ غالب کے ہاں فرہاد' تیشہ اور کوہ کن اکثر استعمال میں لائے گئے ہیں۔ ان محاکات کو انہوں نے اپنی غرض و غایت کے حصول کے لئے برتا ہے۔ یعنی نہ صرف حقیقت

کی جستجو اور تفہیم کے لئے بلکہ اسے انسانی ذہن و ظرف اور حسیت کے مطابق ڈھالنے اور اس سے نبرد آزما ہونے کے لئے ایک ڈھنگ کے طور پر۔ اب اس سلسلے میں غالب کے یہ تین شعر دیکھئے۔

صد جلوہ روبرو ہے جو مژگاں اٹھائیے
طاقت کہاں کہ دید کا احساں اٹھائیے

یعنی بہ حسب گردش پیمانہ صفات
عارف ہمیشہ مست مئے ذات چاہئے

ہستی کے مت فریب میں آجائیو اسد
عالم تمام حلقۂ دام خیال ہے

پہلے شعر کے پہلے مصرعے سے یہ مترشح ہوتا ہے کہ حقیقت کی تجلیاں یعنی EPIPVANIES ہر طرف بکھری پڑی ہیں۔ دید سے مراد حواس خمسہ کی بخشی ہوئی بصیرت ہے جو ان تجلیوں کو گرفت میں لانے کے لئے کافی نہیں۔ لہٰذا ان پر تکیہ کرنا فعل عبث ہے اور سودمند ثابت نہیں ہو سکتا۔ دوسرے شعر میں ذات اور صفات کے باہمی تعلق کے تناظر میں کہا گیا ہے کہ صفات کے توسط ہی سے ذات تک رسائی ممکن ہے۔ بہ الفاظ دیگر مست مئے 'ذات' ہونا لابدی اور اولین فریضہ حیات ہے اور یہ صفات سے سروکار رکھنے ہی کی بدولت ممکن الحصول ہے۔ یعنی ذات کو صفات سے منقطع کرکے نہیں دیکھ سکتے کہ وہ باہم لازم و ملزوم ہیں۔ تیسرے شعر میں ان دو اشعار کے برعکس یہ ادعا ملتا ہے کہ ہستی اور اس کا ظہور دراصل خیال ہی کی مجوزنمایاں ہیں۔ غالب کے لئے خیال اولین یعنی PRIMARY ہے اور وجود کا درجہ اس کے بعد آتا ہے۔ ان کی شاعری میں مشاہدے کی احساسیت، تعلیمت اور حلاوت و دلکشی تو قدم قدم پر ملتی ہی ہیں لیکن اس کے ساتھ ہی وہ حقیقت سے عہدہ برآ ہونے کے لئے خیال کی لطافت اور پیچیدگی سے بھی دامن بچا کر نہیں نکل سکتے کہ یہ ان کے لئے

اولین مفروضہ ہے۔ برطانوی شاعر ولیم بلیک کی طرح ان کے ہاں بھی تصور یا خیال اور تخیل کم و بیش ہم معنی اصطلاحات کے طور پر آئے ہیں۔

غالب کے ہاں جستجوئے حقیقت کا ایک پہلو تو یہ ہے کہ یہ پہلے سے تشکیل دادہ اور مرتب شدہ مظہر نہیں ہے بلکہ یہ متضادات یعنی OPPOSITES کے بالمقابل رکھے جانے سے ابھرتی اور وجود میں آتی ہے۔ خیر و شر' حسن اور بدصورتی' خیال اور جذبہ' گردش اور جمود' صعود اور ہبوط' روشنی اور تاریکی یہ سب جوڑے ایک دوسرے پر اثر انداز ہوتے اور ایک دوسرے سے اثر پذیر ہوتے ہیں۔ چنانچہ انہوں نے خود ہی کہا ہے اور بڑے ہی واشگاف انداز میں کہا ہے:

"لطافت بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی
چمن زنگار ہے آئینہ باد بہاری کا"

جب متضادات کے یہ جوڑے ایک دوسرے سے ٹکراتے ہیں اور مثبت اور منفی قوتیں ایک دوسرے سے برسرپیکار آتی ہیں تب اس ٹکراؤ اور آویزش سے نئی صورتیں یعنی FORMS جنم لیتی ہیں۔ یہ عمل عرصۂ ہستی پر برابر جاری رہتا ہے۔ مدت گزری کہ فکر تاریخ انسانی کے اولین دور میں افلاطون نے اعیان ثابتہ کا تصور پیش کیا تھا۔ سائنس کی ترقیوں نے بعد میں اور خود فلسفیانہ افکار کے ارتقاء نے اسے باطل قرار دے دیا۔ نہ صرف علم فلکیات نے پرانے مفروضات کو مسترد کر دیا اور طبیعی کائنات میں گردش اور رفتار کے نظریے از سر نو مدون کئے جانے لگے بلکہ ہمارے گردوپیش کی کائنات میں معاشرتی سطح پر بھی انسانی جدوجہد کے تناظر میں اس حقیقت کا انکشاف ہوا کہ اس میں کوئی نقطۂ انجماد نہیں ہے۔ یہ بھی تسلیم کیا جانے لگا کہ روشنی کی رفتار کے ساتھ ہی جو اپنی جگہ حد درجہ محیرالعقول ہے تواتر اور تسلسل بھی اہم اجزائے کارگہ ہستی ہیں۔ اس میں انسانی عزم و ارادہ ہی نہیں بلکہ پوری جذباتی زندگی بھی شامل ہے۔

ہے کائنات کو حرکت تیرے ذوق سے
پرتو سے آفتاب کے ذرے میں جان ہے

"ہے' اور نہیں' جیسے مفرد الفاظ بھی غالب کے ہاں بڑی کلیدی معنویت رکھتے ہیں۔ ان کا منشا صرف حقیقت اور التباس کے درمیان امتیاز کو ظاہر کرنا نہیں ہے۔ بلکہ 'ہے' اور نہیں' ہی کی کشمکش سے ہستی کا پورا ہیولیٰ تیار ہوتا ہے اور کاروان زیست آگے بڑھتا رہتا ہے۔ بہ الفاظ دیگر یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ 'ہے' اور نہیں' BECOMING ہی کے عمل کا حصہ ہیں۔ انسانی عزم و ارادہ بھی اہم محرکات ہیں لیکن جو عناصران کے اظہار میں مزاحمت پیدا کرتے ہیں۔ وہ بھی غیر اہم نہیں ہیں۔ کیونکہ ارادہ اور عزم اور ان کے خلاف موانعات سے مل کر ہی شیرازۂ ہستی ترکیب پاتا ہے۔ اسی طرح غالب نے یہ بھی کہا ہے۔ "آرزو سے ہے شکست آرزو مطلب مجھے۔" اقبال کی طرح غالب کے ہاں بھی 'شوق' اور آرزو مندی' کے مضمرات دور رس ہیں۔ اور دونوں ہے کر حاوی رجحانات کو آشکار کرتے ہیں۔ دراصل آرزو اور شکست آرزو دو استعارے ہیں مثبت اور منفی اجزائے حقیقت کے لئے۔ اور ان کا آپس میں ٹکراؤ ایسا ہی ہے جیسا کہ اجرام فلکی کا تجاذب باہمی اور آپس میں ٹکراؤ یا کم از کم ایک دوسرے سے انحراف اور انعطاف۔ جس سے وجود ابھرتے ہیں۔ اور اسی طرح نفس انسانی کے بطون میں بھی مختلف اور متضاد محرکات کے درمیان جنگ چھڑی رہتی ہے۔ اخلاقی تصورات یا CATE GORIES اور انسانی صفات میں بھی شیرازۂ اور انجماد نہیں ہے۔ چنانچہ طبیعی کائنات میں بھی' عمل کی دنیا میں بھی' اور انسانی صفات کے عرصے میں بھی تضادات کی آویزش کا سلسلہ برابر تجربے کا حصہ بنتا رہتا ہے۔ نشوو ارتقاء کا عمل دراصل ایک پیہم نامیاتی عمل کے مترادف ہے' جو طبیعی کائنات میں جاری و ساری ہے۔ پرانے FORMS ٹوٹتے اور شکست کھاتے رہتے ہیں۔ اور نئے بنتے رہتے ہیں' یا یہ کہئے کہ ایک دوسرے میں تحلیل ہوتے رہتے ہیں۔ اس ضمن میں غالب نے کہا ہے۔

سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہو گئیں
خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہو گئیں

جسے ہم ترقی کا نام دیتے ہیں۔ وہ دراصل نئے پیکروں کا ابھرنا ہے۔ جو تضاد کی کوکھ سے سر نکالتے ہیں۔ ان نئے پیکروں میں پھر کچھ عرصے کے بعد ایک طرح کی یبوست پیدا ہو جاتی ہے جسے آپ STAGNATION کہہ لیجئے اور پھر ایک عمل تقلیب کی ضرورت محسوس ہوتی ہے اور ایسا مسلسل اور متواتر ہوتا رہتا ہے۔ اس عمل اور رد عمل سے اشیاء کے نئے چہرے یا FORMS نمودار ہوتے رہتے ہیں۔ اقبال نے اپنے منفرد انداز میں 'بال جبریل' میں کہا ہے۔

جو تھا نہیں ہے جو ہے نہ ہوگا یہی ہے اک حرف محرمانہ
قریب تر ہے نمود جس کی اسی کا مشتاق ہے زمانہ

جس نظم میں یہ شعر وارد ہوا ہے اس کا عنوان ہے 'زمانہ' یہ نظم اقبال نقادوں کے تئیں بحیثیت بے اعتنائی کا شکار رہی ہے۔ غالب کا ذہن شعوری طور پر اس حقیقت کی طرف منتقل نہ ہوا ہوگا۔ ان کے زمانے تک مارکس کا جدلیاتی نظریہ تاریخ' جس کی بنیاد جرمن فلسفی ہیگل کے فلسفہ نے فراہم کی تھی۔ سامنے نہیں آیا تھا لیکن ایک طرف تو وہ افلاطونی افکار سے آگاہی رکھتے تھے جس کا مسلم فلسفیوں کے طفیل یورپ میں چرچا ہوا اور دوسری طرف وہ اشراقی فلسفے کے مسلمات اور مقدمات سے بھی ناواقف نہیں تھے۔ وہ یہ جانتے تھے کہ موجود اور بین حقیقت کے علاوہ ایک ایسی حقیقت بھی ہے جو اس کے اندر مستور اور ملفوف ہے۔ ظاہر اور غیر ظاہر کے درمیان جو خلیج حائل ہے غالب اس کا بخوبی عرفان رکھتے ہیں۔ ہیگل نے شروع ہی میں یہ ادعا کیا کہ حقیقت بالآخر اپنے جوہر کے اعتبار سے متناقض یا تردیدی یعنی CONTRADICTORY ہے ایک تو وہ مخالف ہے جو اشیاء کی معروضی کائنات میں نظر آتا ہے اور دوسرا وہ جو منطقی قضیوں یعنی CATAGORIES میں پایا جاتا ہے۔ لیکن ہیگل

کا یہ کہنا بھی تھا کہ پایان کار خیال کے عمل اور وجود میں کوئی اختلاف نہیں رہ جاتا چنانچہ غالب جب یہ کہتے ہیں۔

ہم موحد ہیں ہمارا کیش ہے ترک رسوم
ملتیں جب مٹ گئیں اجزائے ایماں ہو گئیں

تو موحد یا MONIST سے ان کی مراد لازمی طور پر مذہبی معنوں میں واحدانیت میں یقین سے نہیں ہے بلکہ وجود اور خیال میں وحدانیت سے ہے۔ اس سے وحدت ادیان کے نظریئے پر استدلال کرنا صحیح نہیں ہے۔ غالب غیر شعوری طور پر ہیگل کے ہم نوا معلوم ہوتے ہیں۔

سطور بالا میں یہ کہا گیا کہ غالب حقیقت کی مختلف العباد کو ایک مدام تغیر آشنا زاویہ نظر سے دیکھتے ہیں۔ بہ الفاظ دیگر ان کا خیال ہے کہ حقیقت متضادات کی روشنی ہی میں پہچانی جاتی ہے۔ اور انہی کا تحلیل ہوتے رہنا اس کے آگے بڑھنے اور ظاہر ہونے کے لئے ضروری ہے۔ جو فنی تدبیر وہ اسے بے نقاب کرنے کے لئے اکثر کام میں لاتے ہیں۔ اسے استبعادی یعنی PARADOXICAL تکنیک کہا جا سکتا ہے اس میں جو لطافت پنہاں ہے وہ یہ کہ وہ مفاہیم جو ایک دوسرے کی ضد معلوم ہوتے ہیں یا ایک دوسرے کی نفی کرتے ہیں وہ بالآخر ایک مثبت ادعا یا ASSERTION کی صورت نمایاں ہوتے ہیں۔ اس تدبیر کو برتنے کا ایک ضمنی نتیجہ تو قاری کو ایک طرح کی پراگندگی یا CONFUSION میں مبتلا کر دیتا ہے لیکن بالآخر یہ ایک قطعی قضیئے کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ وہ ایسے بیانات کے درمیان ربط قائم کرتا جو ایک دوسرے کی نفی کرتے ہوں۔ ایک طرح کے ذہنی ریاض کا مطالبہ کرتا ہے اور تھوڑے سے پس و پیش اور تذبذب کے بعد آخری نتیجے کی قبولیت ممکن ہوتی ہے۔ اس پورے عمل میں ذہنی چوکنے پن کے علاوہ ایک نوع کے انشراح صدر کی کیفیت ہوتی ہے۔ طنز اور استبعاد یا قول محال میں کسی قدر فرق بھی ہے۔ طنز سے مراد خالی خولی جھلاہٹ یا طعن و تعریض نہیں ہے۔

جیسا کہ عموماً باور کیا جاتا ہے بلکہ اس کا بنیادی تفاعل ہے۔ ایک ہی تجربے کے مختلف پہلوؤں کو بیک وقت ادراک کی گرفت میں لانا۔ اس کا تعلق معنویت کی توسیع سے ہے اور اچنبھے کے ساتھ انکشاف حال سے بھی۔ قول محال کا منشا ہے دو متضاد مفاہیم کو آمنے سامنے رکھنا جس سے بظاہر نفی کا پہلو نکلتا معلوم ہو لیکن جو منتج ہو اثبات معنی پر۔ طنز اور قول محال یا استبعادی بیان دونوں ایک طرح کے ٹیڑھے ترچھے پن یعنی TANGENTIALITY پر بھروسہ کرتے ہیں۔ موخر الذکر میں دو بیانات کا استرداد نہیں ہوتا بلکہ انہیں روبرو رکھنے سے ایک واضح اور غیر مشتبہ اور شفاف نکتے کی طرف اشارہ مقصود ہوتا ہے اور اس کی طرف نظریں اٹھتی ہیں۔ دونوں ہی میں غیر متوقع پیش بینی یعنی ANTICIPATION بھی ملتی ہے۔ اور استعجاب اور خیرگی کا نقش بھی قائم ہوتا ہے۔ انگریزی ادب میں قول محال کا استعمال آسکر وائلڈ، برنارڈ شا اور چیسٹرٹن کے ہاں برابر اور بالخصوص ملتا ہے ویسے اس کی پرچھائیاں ادبی فن پاروں میں جہاں تہاں لیکن متواتر ملتی ہیں۔ شیکسپیئر کے ڈراموں خاص طور پر المیہ ڈراموں میں طنز اور استبعاد دونوں کی بڑی تیکھی اور جاذب نظر مثالیں موجود ہیں۔ یہاں اس کے مشہور ڈرامے MACBETH کا ذکر ناگزیر معلوم ہوتا ہے۔ جدید تنقید میں استبعاد کو ایک تنقیدی اوزار یعنی CRITICAL TOOL کے بطور بھی استعمال کیا جاتا رہا ہے۔

روز مرہ کی زندگی میں ہم قدم قدم پر استبعادی حقیقتوں سے دوچار ہوتے ہیں اور ادبی تنقید میں بھی اصل مسئلہ یہی ہوتا ہے کہ ہم ان استبعادی بیانات یا حوالوں سے جو ہمیں فنی پارے میں ملتے ہیں۔ کن مثبت نتائج کا استنباط کرسکتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ طنز یا استبعاد کا استعمال ایک طرف تو ذہن کی برق آسا انتقال پذیری پر دلالت کرتا ہے۔ اور دوسری جانب الفاظ کے نازک اور لطیف رشتوں کے کثیر العناصر یعنی MULTIPLE امکانات سے آگاہی اور ان کے استعمال میں غیر معمولی قدرت اور مہارت پر۔ طنز اور ذو معنویت ایک دوسرے سے گہرا علاقہ رکھتے ہیں اور استبعادی بیان کی جڑیں بھی ایک طرح سے ذو معنویت میں پیوست ہیں لیکن بہ لحاظ

رہے کہ نفسِ معنیٰ خود تشکیل نہیں ہوتی یہ ہمیں کسی اندھے کنوئیں میں نہیں دھکیل دیتی بلکہ اس کے برعکس ہم لاواقفیت کے ZONE سے نکل کر خرد افروزی کی طرف سفر کرتے ہیں۔ یہ ہمیں حقیقت کی ایسی پہچان کی طرف لے جاتی ہے جسے گرفت میں لایا جاسکتا اور قابلِ تفہیم بنایا جاسکتا ہے۔ اس پورے عمل میں جو ابہام پوشیدہ ہے اس کا تمام تر تعلق معنی سے نہیں بلکہ الفاظ کی تنظیم اور دروبست سے بھی ہے۔ اور یہ تھوڑی سی وقت نظر اور عمیق فکر کی طالب ہوتی ہے۔ یہ ماننا پڑے گا کہ اس کے مطالعے اور اسے قبول کرنے سے ایک طرح کا لطف بھی حاصل ہوتا ہے اور بالآخر یہ احساس بھی کہ ہم نے آغاز کار میں جس مفہوم کا تعین کیا تھا یا اس کے بارے میں جو اشتباہ ظاہر کیا تھا وہ اصل حقیقت سے دور تھا۔ انگریزی زبان میں اس کے لئے DOUBLE ENTENDRE کی ترکیب استعمال کی جاتی ہے۔ جس کا مفہوم بھی یہی ہے کہ الفاظ و تراکیب اور جملے کی پوری ساخت ہی دورخی ہے یہ دورخاپن جو استبعاد یا قول محال کے خمیر میں گندھا ہوا ہے بالآخر ہمارے ذہن کو ایک معتبر، مثبت اور قائم بالذات مفہوم تک پہنچا دیتا ہے اور یہی اس کے استعمال کا جواز بھی ہے۔ غالب کے کلام میں جگہ جگہ اس استبعادی رویے کی جس کا ذکر کیا گیا کارفرمائی نظر آتی ہے۔ مندرجہ ذیل اشعار ہمارے اس دعویٰ کے ثبوت میں پیش کئے جاسکتے ہیں کہ ان میں ذہن کو ایک ایسی حقیقت کے دو متضاد پہلوؤں کی طرف منعطف کرانے کی طرف میلان پایا جاتا ہے۔

جذبۂ بے اختیار شوق دیکھا چاہئے
سینۂ شمشیر سے باہر ہے دم شمشیر کا

عشق سے طبیعت نے زیست کا مزہ پایا
درد کی دوا پائی درد بے دوا پایا

ہے نو آموز فنا ہمت دشوار پسند
سخت مشکل ہے کہ یہ کام بھی آساں نکلا

تھا زندگی میں مرگ کا کھٹکا لگا ہوا
اڑنے سے پیشتر ہی مرا رنگ زرد تھا

نظر میں ہے ہماری جادۂ راہ فنا غالب
کہ یہ شیرازہ ہے عالم کے اجزائے پریشاں کا

سراپا رہنِ عشق و ناگزیرِ الفتِ ہستی
عبادت برق کی کرتا ہوں اور افسوس حاصل کا

محرم نہیں ہے تو ہی نوا ہائے راز کا
یاں ورنہ جو حجاب ہے پردہ ہے ساز کا

جلوۂ گل نے کیا تھا واں چراغاں آب جو
یاں رواں مژگان تر سے خون ناب تھا

عشرت قتل گہہ تمنا مت پوچھ
عید نظارہ ہے شمشیر کا عریاں ہونا

قطرہ میں دجلہ دکھائی نہ دے اور جزو میں کل
کھیل لڑکوں کا ہوا دیدۂ بینا نہ ہوا!

اہل بینش نے بہ حیرت کدۂ شوخی ناز
جوہر آئینہ کو طوطیٔ بسمل باندھا

شرح اسباب گرفتاری خاطر مت پوچھ
اس قدر تنگ ہوا دل کہ میں زنداں سمجھا

کیا ہی رضواں سے لڑائی ہوگی
گھر ترا خلد میں گر یاد آیا

دریائے معاصی تنک آبی سے ہوا خشک

میرا سر دامن بھی ابھی تر نہ ہوا تھا

مشہد عاشق سے کوسوں تک جو اُگتی ہے حنا
کس قدر یارب ہلاک حسرت پابوس تھا

مقتل کو کس نشاط سے جاتا ہوں میں کہ ہے
پُر گل خیال زخم سے دامن نگاہ کا

خانہ ویراں سازی حیرت تماشا کیجیے
صورت نقش قدم ہوں رفتۂ رفتار دوست

جلتا ہے دل کہ کیوں نہ اک بار جل گئے
اے ناتمامی نفس شعلہ بار حیف

دام ہر موج میں ہے حلقۂ صد کام نہنگ
دیکھیں کیا گزرے ہے قطرہ پہ گہر ہونے تک

ہے کس قدر ہلاک فریب وفائے گل
بلبل کے کاروبار پہ ہیں خندہ ہائے گل

کیا کہوں تاریکی زندان غم اندھیر ہے
پنبہ نور صبح سے کم جس کے روزن میں نہیں

بسکہ ہیں ہم اک تو بہار ناز کے مارے ہوئے
جلوہ گل کے سوا گرد اپنے مدفن میں نہیں

گردش رنگ طرب سے ڈر ہے
غم محرومی جاوید نہیں

وہ نالہ دل میں خس کے برابر جگہ نہ پائے
جس نالہ سے شگاف پڑے آفتاب میں

غیب غیب جس کو سمجھتے ہیں ہم شہود
ہیں خواب میں ہنوز جو جاگے ہیں خواب میں

طاعت میں تا رہے نہ مے و انگبیں کی لاگ
دوزخ میں ڈال دو کوئی لے کر بہشت کو

ہے آدمی بجائے خود اک محشر خیال
ہم انجمن سمجھتے ہیں خلوت ہی کیوں نہ ہو

ہے سبزہ زار ہر در و دیوار غم کدہ
جس کی بہار یہ ہے پھر اس کی خزاں نہ پوچھ

ہستی کا اعتبار بھی غم نے مٹا دیا
کس سے کہوں کہ داغ جگر کا نشان ہے

ہے وہ غرور حسن سے بیگانۂ وفا
ہر چند اس کے پاس دل حق شناس ہے

جی جلے ذوق فنا کی ناتمامی پر نہ کیوں
ہم نہیں جلتے نفس ہر چند آتش بار ہے

نہ لائی شوخیٔ اندیشہ تاب نومیدی
کف افسوس ملنا عہد تجدید تمنا ہے

شق ہو گیا ہے سینہ خوشا لذت فراغ
تکلیف پردہ داریٔ زخم جگر گئی

ہو رہا ہے جہان میں اندھیر
زلف کی پھر سر رشتہ داری ہے

گو سمجھتا نہیں پہ حسن تلافی دیکھو

شکوۂ جور سے سرگرم جفا ہوتا ہے
واں کنگر استغنا ہر دم ہے بلندی پہ
یاں نالہ کو اور الٹا دعوے رسائی ہے

بیخودی تمہید بستر فراغت ہو جو
پر ہے سائے کی طرح میرا شبستاں مجھ سے
تمہ گرم سے اک آگ ٹپکتی ہے اسد
ہے چراغاں خس و خاشاک گلستاں مجھ سے

مے کدہ گر چشم ناز سے پاوے شکست
موئے شیشہ دیدۂ ساغر کی مژگانی کرے
وہ آکے خواب میں تسکین اضطراب تو دے
مجھے تپش دل مجال خواب تو دے

ہم رشک کو اپنے بھی گوارا نہیں کرتے
مرتے ہیں ولے ان کی تمنا نہیں کرتے
طبع ہے مشتاق لذت ہائے حسرت کیا کروں
آرزو سے ہے شکست آرزو مطلب مجھے

محبت میں نہیں ہے فرق جینے اور مرنے کا
اسی کو دیکھ کر جیتے ہیں جس کافر پہ دم نکلے
جز زخم تیغ ناز نہیں دل میں آرزو
جیب خیال ترے ہاتھوں سے چاک ہے

محولہ بالا اشعار سے یہ بخوبی ظاہر ہے کہ غالب کے ہاں اکہرے، واضح اور برملا اظہار بیان پر تکیہ نہیں کیا گیا کہ ان کے ہاں تقریباً ہمیشہ براہ راست کلام کی نفی ملتی ہے۔ استثنائی

صورتوں کے علی الرغم۔ حالی نے اپنی اہم تصنیف 'یادگار غالب' میں ان (غالب) کی ٹیڑھی ترچھی چالوں بالتصریح کا ذکر کیا ہے حالی اپنے اس موقف سے کس حد تک آگاہی رکھتے تھے اس پر قیاس آرائی کار دشوار ہے لیکن انہیں اپنے صوابدید پر پورا اطمینان تھا اور یہ امر بھی ہے کہ وہ اس امر کا بخوبی احساس رکھتے تھے کہ براہ راست انداز گفتگو میں شاید وہ لطف اور ندرت نہیں جو پر پیچ محاورۂ سخن میں ہے کیونکہ موخر الذکر قاری کے ذہن اور حسیت کو مہمیز کرتا اور اسے بندھے ٹکے جوابی تاثرات یعنی STOCK RESPONSES سے باز رکھتا ہے۔ یہ بھی عین ممکن ہے کہ انہوں نے نسخہ حمیدیہ میں مندرج کلام اور غالب کے عام انداز بیان سے مرعوبیت کی بنا پر اسی رائے کو مستحکم بنایا ہو۔ بہرحال یہ اضافہ کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ انداز بیان کی سادگی کوئی مطلق ادبی قدر نہیں ہے یعنی انداز بیان کی سادگی دو راسی کی پردہ دار بھی ہو سکتی ہے۔ حرف "معنی کی ملا عبت یعنی INTERPLAY کسی تسہیل کی روادار نہیں ہے۔ نسخہ حمیدیہ میں استعارہ در استعارہ کی مثالیں وافر تعداد میں دستیاب ہیں اور محاورۂ سخن پیچ در پیچ ہے۔ متداول دیوان میں ایسا نہیں ہے لیکن محض اس بنا پر ہم نسخہ حمیدیہ میں مشتمل کلام کے تفوق کو ثابت نہیں کر سکتے۔ اگر سادگی کی بجائے شفافیت یعنی TRANSPARENCY کا لفظ استعمال کیا جائے تو بہتر ہوگا اور یہ شفافیت گہرے مطالب کی حامل ہو سکتی ہے اور اس میں ایک طرح کی OBLIQUITY کے لئے بھی گنجائش نکل سکتی ہے۔ شیکسپیر کے شاہ کار ہملٹ میں مستعمل ترکیب READINES IS ALL اور اسی طرح اس کے دوسرے اہم المیہ کارنامہ کنگ لیئر میں RIPENFSS IS ALL سے بڑھ کر شفافیت اور کہاں مل سکتی ہے ان دونوں تراکیب میں جو گمبھتا پن یعنی DENSITY ہے اور یہاں جو جہان معنی پوشیدہ ہے وہ اہل علم و بصیرت سے مخفی نہیں۔ مومن کے چیستاں کے برعکس غالب کے ہاں محض الفاظ کا الٹ پھیر نہیں ہے بلکہ خیال اور جذبے کے انسلاکات اور لفظ و معنی کو ایک دوسرے کے اندر کھپا کر

ان کی ایسی بافت اور بناوٹ تیار کرنا جو معلوم و مانوس وابستگیوں کے تانے بانے سے بڑھ کر ہو اور جس سے مفاہیم کی کرنیں پھوٹ نکلیں، آسان کام نہیں ہے۔ موجودہ تنقیدی زبان میں اس طرح پورا لسانیاتی DISCOURSE یا سیاق PLURIGISTIC بن جاتا ہے اور غالب کے ہاں یہ ہمیں بہ تمام و کمال نظر آتا ہے تلمیح یا رمز بلیغ کے استعمال میں دور کی کوڑی لانے کی ضرورت پیش آتی ہے۔ لیکن استعجادی بیان میں یہ دیکھنا اور دکھانا ضروری ہوتا ہے کہ جو معانی بظاہر شعر میں موجود ہیں کیا ہالۂ خران سے مختلف معانی متبادر ہو رہے ہیں اور اس طرح ایک سطح سے دوسری سطح کی طرف انتقال ذہنی لازمی اور لابدی ہے۔ اس سے جو پیچیدگی اور غیر متعین یعنی INDETRMINATE کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ وہی دراصل شاعری کی وقعت اور حسن قبول کی ضامن ہوتی اور اس میں اضافے کا سبب بنتی ہے۔ غالب کے ہاں فکر کے متنوع دھارے آ کر مل گئے تھے، اور خود ان کا مزاج لطافت اور دور رسی اور ہمہ جہتی کے امتیازات سے متصف تھا۔ لہٰذا ان کے ہاں الفاظ کے TENTACLES کا پایا جانا محل حیرت نہیں ہے۔ حقیقیہ محرکات سے سروکار کے دوران بھی انہیں یہ جستجو انسانی رہتی ہے کہ کائنات کی علت نمائی کیا ہے؟ اور مظاہر کائنات میں باہمی مناسبت اور مطابقت کس نوعیت کی ہے؟ چنانچہ جب وہ یہ کہتے ہیں:

ہوں میں بھی تماشائی نیرنگ تمنا
مطلب نہیں اس سے کہ مطلب ہی بر آوے

تو گویا مصرع ثانی میں وہ ایک کاشف اسرار حیات کے معروضی رویے اور لاتعلقی کا اظہار کر رہے ہیں۔ اور محض جستجوئے حقیقت کو اپنی کد و کاوش ذہنی کا محور بنانا چاہتے ہیں۔ اسی طرح جب وہ کہتے ہیں:

جز زخم تیغ ناز نہیں دل میں آرزو
جیب خیال بھی ترے ہاتھوں سے چاک ہے

تو زخم تیغ آرزو سے ان کا منشا محبوب کے غمزہ ناز وادا کا زخم نہیں ہے بلکہ یہ اسی آرزو کا زخم ہے جسے وہ حقیقت کی جستجو کے لئے اپنے دل کی گہرائیوں میں محسوس کرتے ہیں۔ اور اسی طرح جذبی زندگی میں بھی وہ صرف شرار آرزو یا زخم 'تیغ ناز کا گھائل ہونا پسند نہیں کرتے بلکہ یہ داعیہ روح خیال کی وسعتوں اور پنہائیوں میں بھی ایک طرح کے FISSURE پیدا کرنے کا سبب بن جاتا ہے۔ جیب خیال کو چاک کرنے سے دراصل یہی ظاہر کرنا مقصود ہے۔ یہ جاننا دلچسپی سے خالی نہ ہوگا کہ یورپ کے ازمنہ وسطی کی تاریخ میں مشہور صوفی خاتون JULIAN OF NORWICH نے اپنے ملفوظات میں WOUND OF DESIRE کا ذکر کیا ہے۔ جس سے اس کا دل بری طرح مجروح ہوا تھا۔ اس کی اپنی فکر کے سیاق و سباق میں یہ زخم آرزو ایک وسیلہ اور سمبل ہے۔ حضرت عیسٰی مسیح کی شخصیت سے قربت حاصل کرنے اور الوہی لذت نایاب سے سرشاری پانے کا۔ غالب نے مسائل تصوف سے اپنے شغف کا اظہار تو کیا ہے۔ "یہ مسائل تصوف یہ ترا بیان غالب" لیکن یہاں طنزیہ انداز کی شوخی اور تفنن طبع کی ملاوٹ کو ایک محتاط قاری کو کسی طور بھی نظر انداز نہیں کرنا چاہئے۔ امر واقعہ یہ ہے کہ غالب متصوفانہ تجربے سے کوئی مس نہیں رکھتے تھے۔ حقیقت سے رجوع کرنے اور رابطہ پیدا کرنے کے اسباب متنوع ہیں۔ سائنسی ' متصوفانہ ' فلسفیانہ اور شاعرانہ اور ان سب کا مقصد پایان کار اس کی کنہ کی دریافت کرنا ہی ہے۔ غالب کا سروکار موخرالذکر وسیلے سے ہے اور اس کے حصول کا انحصار ان کے ذہن و ادراک کے تفاعل پر اندرونی حاسے اور منطقی اور تجزیاتی وسائل پر نہیں وہ استبعادی طریقہ کار کو برتتے ہیں' بہ الفاظ دیگر ایسی لسانیاتی تنظیم یا فریم ورک تیار کرتے ہیں جس کے ذریعے وہ اپنے انکشافات کے ابلاغ کو موثر بھی بنا سکیں۔ اور معنی خیز بھی۔ اس ساری بحث کا لب لباب یہ ہے کہ حقیقت کی طرف غالب کا اپروچ ہیگل کے مانند DIALECTICAL ہے اور ان کی فنی تعبیر استبعاد یعنی PARADOX کا استعمال ہے۔

میَں عندلیبِ گلشنِ نا آفریدہ ہُوں

